دراسات

# حواريات الفكر الأدبي





د. صلاح فضل

آفاق




# حواريات الفكر الأدبي

د. صلاح فضل

٢٠٠٦

آفاق للنشر والتوزيع

حواريات

الفكر الأدبي

◆ Author: Dr.Salah Fadl
◆ Title: Dialogues of Literary Reason
◆ First Edition: 2006
◆ Cover Design by: Amr AL-kafrawy

◆ المؤلف: د. صلاح فضل
◆ العنوان: حواريات الفكر الأدبي
◆ الطبعة الأولى: ٢٠٠٦
◆ تصميم الغلاف: عمرو الكفراوي




رقم الإيداع ٢٠٠٥/١٧٨٦٤

الترقيم الدولي ISBN
977-6148-09-3



---

٧٥ ش القصر العيني - أمام دار الحكمة - القاهرة - مصر تليفاكس: ٣٨١١-٧٩٥-٢٠٢+

Afaq Bookshop & Publishing House

75 QASR - ALAINI ST., in Front of Dar Al-Hekma, - CAIRO - EGYPT
Tel.fax: +202-795-3811 E-mail: afaqbooks@yahoo.com

# الفصل الأول

# مداخل حوارية

# ١

## قال الفتى الأديب لشيخه الناقد:

◈ ما الذي جعلك تؤثر شكل الحوار في كتابتك الآن، وأنت لم يسبق لك أن نشرت عملاً إبداعيًّا في القصة أو الرواية أو المسرح، ولم تكتب بهذه الصيغة من قبل ؟

◈ لعل هذا أن يكون هو السبب الحقيقي؛ إذ لم يسبق لي أن جربت شكل الحوار الصريح في كتابتي النقدية، مع أنها في صميمها حوار شيق مع الإبداع والمبدعين، مع فن القراءة ومزاج القراء، مع الفكر الأدبي بقوانينه ونظمه، والثقافة العريضة بامتداداتها في الوجود الحضاري كله، باختصار النقد حوار مع الأدب والحياة معا، ولكنه حوار مضمر، يتعمد تغييب أحد الأطراف وإبراز وجود الطرف الآخر، ويعتمد على الصوت المفرد في معظم الأحيان.

◈ لا تتوقع الآن بعد أن استحضرتني أن أريحك بالغياب، وأتركك على هواك، لتنفرد بالرأي، دون خلاف أو مراجعة، فلن تستطيع أن تصرفني بسهولة.

◈ لقد كنت حاضرا دائما بالقوة في ضميري وأنا أكتب، بل إنني أرى فيك صورة الشاب الذي كنت من قبل خلال مراحل الدراسة الثانوية والجامعية، يناور أساتذته ويناوشهم ولا يتورع عن إحراج بعضهم ممن يستحقون ذلك في أكثر الأحيان.

◈ عليّ إذن أن أنتقم لهم منك الآن، لأرد غيبتهم، وأرفع صوتي بالمساءلة والحساب، إنصافا لهم.

◈ بل إنصافا لنفسك أولا، فمن حقك أن ترد وأن تختلف، دون أن يخطر لك أن تهزأ بي أو تسخر مني، فلا يؤذي الكبار مثل سخرية أبنائهم..

◈ اسمح لي أن أعترض على كلمة البنوة هذه، فهي المدخل لفرض الوصاية، ومن حقي حين أحاورك أن أكون ندا لك ونظيرا مكتملا، ولن يكون الحوار متكافئا بدون ذلك.

◈ ليس التكافؤ مجرد شعار أو رغبة، بل هو مستوى تصل إليه بفكرك وثقافتك واجتهادك

وقراءاتك، وأذكر أنني عندما كنت طالبا أغلو في مناقشة أساتذتي أو أسرف في الجدل معهم كان بعضهم يشترى صمتي بطريقة طريفة؛ إذ يدفع لي قروشا أدعو بها أصحابي إلى المقهى لنتناقش بعيدا عنه، بينما يغريني بعضهم الآخر بمزيد من الحوار فيهديني كتبا تزيد من قدرتي عليه.

◈ لكن ما الذي يجعلك تخشى من السخرية وتشترط استبعادها؟

◈ من طبيعة الحوار أن يولّد كثيرا من المفارقات الطريفة التي تدعو لشيء من الابتسام أو الضحك، لكن السخرية تنقض شرط التكافؤ والاحترام المتبادل، وغالبا ما تكون منفذا للهرب من المواجهة.

◈ هل يمكن أن تبوح لي باسم الأديب الذي وجدت في صحبته لذة الحوار الممتع، فأغراك بهذه الصيغة التي تمارسها على كِبَر.

◈ سأتغاضى عن التعريض بي في هذا السؤال حتى لا أثير خصومة معك، فليس هناك عمر لتجارب الكتابة في الصغر أو الكبر، فهي مثل العشق يتجدد مع خلايا القلب و العقل، وينمو بنضج الروح واقتدارها على التحليق، وقائمة الأدباء الذين نعمت بصحبتهم طويلة، لكنني سأذكر بعضهم على سبيل المثال لا غير، رأيت فيهم سادة الحوار، أولهم الجاحظ المرح اللعوب، الذي كان يعرف كيف يصف المواقف والشخوص ويختزل الأحوال في لفتة بارعة أو كلمة جامعة، وحوارياته من أجمل وأحلى ما بدأ به البيان العربي، ثم التوحيدي في مقابساته وحكاياته وتأملاته، أما أمير الحوار عندي في العصر الحديث فقد كان توفيق الحكيم، الذي طور تقنيات الحوار في اللغة العربية فأنشأ فيها كفاءة الاستيعاب الكامل لأدب المسرح الأصيل.

◈ وهل للحوار تقنيات وأشكال ؟

◈ بطبيعة الحال، ولو أمعنت قراءة الحكيم لوجدت عنده أصنافا من المطارحات المختلفة، فلديه الحوار المتوازي الذي يتحدث فيه كل طرف من داخل عالمه الخاص، ويجيبه الآخر دون وعي بما قال، وانطلاقا من عالمه الخاص أيضا، وتكون المفارقة أنهما يبدوان كما لو كانا يتحدثان عن نفس الشيء، ولعلك تذكر مسرحية الصفقة أو يا طالع الشجرة التي تحفل كل منهما بهذا اللون من الحوار، إلى جانب الحوار المتقاطع الطبيعي الذي يتبادل فيه

الأطراف حديثا موصولا، والحوار المتقطع المتنقل المفاجئ الذي لا يمضي في خط مستقيم، بل يقفز على الموضوعات تعبيرا عن حالة واحدة من القلق أو الوجد أو التشتت.

◈ ها أنت تعود إلى الاسترسال في حديثك دون أن تعنى بمعرفة وجهة نظري فيما تقول، فتقطع خيوط الحوار وأنت تزعم الحديث عن الحوار، ويصبح الحوار لديك فرصة لأن تقول، لا أن تسمع..

◈ أي رأي تتحدث عنه، هل استمتعت بصحبة الحكيم مثلي أولا..

◈ نعم واستمتعت بقراءة حوارات أخرى كتبها طه حسين لم تشر إليها، وحوارات شبيهة جدا بما نفعله الآن كتبها إحسان عبد القدوس بعنوان "على المقهى السياسي " أغفلتها أيضا.

◈ ليس غرضي التأريخ لأنواع الكتابة الحوارية، و إن كنت مضطرا لأن أشير إلى مفكر روسي محدث اسمه" باختين" رأى في الحوار جوهر العمليات السردية و الإبداعية، وخلاصة الخاصية الجمالية بلغة الأدب و تشكيلاته.

◈ نعود لتوفيق الحكيم الذي تخصه بلقب " أمير الحوار" لنجد أن القضايا التي يثيرها و يضخم من شأنها لم تعد ذات جدوى لنا الآن، فهو يتحدث عن مشكلة الزمن والخلود، أو مشكلة المرأة، ولا أخفي عليك أن حواراته عن هذه القضايا الآن تثير ابتسامي وإشفاقي، لا سخريتي كي لا تغضب.

◈ لن أرميك بالجهل عندما تختلف معي كما كان يفعل شيوخي، بل أنبهك فقط إلى أن مسرح أمير الحوار يحفل بالقضايا الفلسفية والسياسية والاجتماعية، لكنه يصوغها في قوالب فنية متقنة لم تفقد حيويتها كما تزعم، و هو بكل تأكيد أرقى وأعمق من مسرح اليوم بإشاراته الجسدية و كلماته اللاأدبية، لو كان جيلك يدرك الثروة التي تركها السابقون لما تتدهور مسرح اليوم.

◈ عدنا إلى التنابذ بالأجيال، لم يكن لديكم ما يشبع حسكم الجمالي سوى تلك المحاولات، لكننا أصبحنا في عصر الصورة والفضائيات وحوار الثقافات.

◈ هذا ما يغرينا بمزيد من الحوار، على طريقة المطارحات الفكرية الموصولة بعرق الفلسفة الذهبي من جانب، وعرق الفن الأصيل من جانب آخر.

# ٢

## قال الفتى الأديب لشيخه الناقد:

◈ درسنا في تراث الأدب العربي، أنواع الكتابة القديمة من شعر ونثر، ثم عرفنا من قراءاتنا بشكل ضمني بعد ذلك ألوانا أخرى مثل الرسائل والمقامات، والقصص والنوادر والحكايات، ولكن أحدا لم يحدثنا عن تلك الأنواع الجديدة من الكتابة التي تفيض بها أنهار الصحف والمجلات، وتطالعنا في أعمدة طولية أو مقالات عرضية. هل تعد أيضا من قبيل الكتابة الأدبية، وإلى أي نوع تنتمي؟

## فرمقه الشيخ بنظرة استنكار قائلا :

◈ كأنك لم تقرأ شيئا عن فن المقال، وما كتبه عنه رواد الطليعة من أدباء ومفكرين ونقاد، واحتكموا فيه إلى خبرتهم العميقة بالتطور الذي شهدته لغتنا في العصر الحديث، وما تولد فيها من أنواع جديدة وأشكال مبتكرة، بفضل التجربة الحضارية الكلية من ناحية، وعمليات التثاقف الخصب مع التطور العالمي من ناحية أخرى ؛ مما انتهى إلى توليد فن المقال .

◈ إننا ندرك بشكل مبهم غير مدروس، ما طرأ على ملامح الخطاب العام وأنواعه المختلفة في تحولات في هذا العصر، لكنكم ما زلتم تتحدثون عن الشعر والنثر في دائرة الأجناس الأدبية، وأقصى ما بلغتموه من تفصيل اعتبار القصة والرواية والمسرح من قبيل النثر، بينما تطور خطاب المقال في الممارسة العملية إلى أنواع عديدة، طبقاً لمادة الكتابة وموضوعها من سياسة واجتماع ودين وثقافة وغير ذلك من مناحي الفكر الإنساني، وطبقًا لأمر آخر على جانب كبير من الأهمية هو الوسيط للذي ينقل هذه الكتلبة إلى الآخرين من صحافة وإذاعة وتليفزيون، إلى غير ذلك من الوسائط العالمية التي يسمونها "الإنترنت" ولم تتخيروا لها كلمة عربية مثلما نجح أسلافكم في اختيار كلمات الصحافة والإذاعة وغيرها، ولا أعرف هل مللتم من اشتقاق المصطلحات العربية للمكتشفات الجديدة أم ماذا حدث لكم ؟

◈ ليست المشكلة يا بني في اختيار الكلمات، فما أسهلها، لكن هل تأخذون بما نختاره، وتستعملونه في حياتكم العملية، أم تتركونا نملأ صفحات القواميس بالمشتقات والتسميات المهجورة، لتتفاخروا بالكلمات الأجنبية، وما تذكره عن أنواع الخطاب في المقال مارسه جيل الرواد السابقين في كتاباتهم السياسية والاجتماعية والأدبية والثقافية، ثم نظروا له في دراساتهم الفكرية وبحوثهم النقدية.

◈ لكن السؤال الذي يلحّ عليّ وتراه غني في الإجابة عنه هو: هل تعد هذه المقالات من قبيل الكتابة الأدبية أم لا؟

◈ يتعين عليك أولاً أن تشرح لي مفهومك للأدب..

◈ سوف لا أستجيب لنزعتك السقراطية في امتحاني في كل حوار، وأعيد عليك السؤال، هل تعتبر هذه المقالات برمتها أدبًا أم لا؟

◈ لا يمكن بطبيعة الحال أن نحشرها كلها في زمرة الأدب ؛ فهي متفاوتة في طبيعتها وطبيعة كاتبيها إلى درجة كبيرة، أي أن هناك شروطًا لابد من توافرها فيما نعتبره أدبًا، وأولها أن يكون كاتبها منتميًا لدائرة الفكر الأدبي إبداعًا أو نقدًا، وبعض مقالات من نطلق عليهم الرواد قد جمعت في كتب، مثل أعمال طه حسين والعقاد والمازني والرافعي والزيات وزكي مبارك وغيرهم، وأصبحت تمثل جزءًا غاليًا من الرصيد الثقافي للكتابة العربية وأن تحتل مكانتها في المكتبة، وتعيش بعد مضي عصرها.

◈ من مصادر المعلومات والخبرات والمعارف ما لم يكن متوفرًا لدى الأجيال السابقة.

◈ تمهل يا فتى لا تسارع إلى استنتاج ما لم أقصد قوله، لأنني أؤمن بالمعادلة التي كان يدعو إليها شيخ الأمناء "أمين الخولي" من أن "التلميذ = الشيخ + الزمن" فإذا لم تزد أنت عني بفارق الزمن الذي يعلمك خبرات علمية وعملية جديدة فلست تلميذي. ونعود إلى أدبية المقالات الصحفية، لنجد أنها يمكن أن تتوزع بنسب مئوية، طبقًا لتوفر عناصر الفكر الأدبي فيها، سواء كان هذا الفكر إبداعيًا

متخـيّلاً، أم نقــديا ممــلاً، وســواء اسـتخدم التعبــير بالصــورة، أم تصــوير الفكــرة المتماسكة.

◈ معنـى هـذا أن تكـون هنـاك مقـالات نسـبة الأدب فيهـا ٢٠ ٪ وأخـرى تصــل نسـبة أدبيتهـا إلى ٨٠٪ أو أكثر.

◈ لقد أصبحنا نطلق على هذه العناصر مصطلح الشعرية.

◈ أي أننا انتقلنـا يـا سـيدي مـن كلمـة الأدبيـة لكلمـة الشـعرية دون أن نعـرف المقصـود من أي منهما على وجه الدقة والتحديد.

◈ لم نعـد في عصر الافتتـان بـالعلم الطبيعـي حتـى نطمـح عـلى رصـد جـداول رياضـية نحـدد فيهـا أرقـام الشـعرية في معـادلات دقيقـة، ولكـن ميـزة المفـاهيم المحدثـة أنهـا مفتوحـة ومتحركـة، وتسـمح دائـمًا بالتعـديل والإضـافة، فالكتابـة التـي تحقـق قـدرًا مــن الشــعرية تتميــز غالبًــا بقــدر مــن التــوهج الفكــري، والاحتــدام الوجــداني، والحساسـية اللغويـة الخلاقـة، إلى جانـب اشـتمالها عـلى رؤيـة كونيـة شـاملة، فهـذه العنــاصر تســهم في تشــكيل الشــعرية المعــاصرة، لكنهــا مرهونــة بــالخواص المميــزة لكــل جــنس مــن أجنــاس الكتابــة الأدبيــة عــلى اخــتلاف طبيعتهــا ووظيفتهــا، وإن كانـت عمليـات التهجـين وتنقـل خـواص الأجنـاس مـن السـمات البـارزة في الكتابـة المعاصرة.

◈ نعود للمقالات، متى تستحق أن تعتبر أدبًا؟

◈ لــو أحببنــا أن نعيــد قراءتهــا أكثــر مــن مــرة، وتمنينــا أن نراهــا في كتــب منشــورة، واعتبرناها جزءًا من حصيلة الفكر الأدبي.

◈ كأنك تسلم معيار القيمة للقراء.

◈ القيمــة مثــل العملــة، إن لم يكــن لهــا رصــيد حــي في الواقــع الثقــافي فقــدت أهميتهــا، والرصيد لا يملكـه النقـاد ولا المؤرخـون وحـدهم، بـل يخضـع للتـداول، ومـن يغفـل عن حراك القيمة الإبداعية لا يستطيع أن يراهن على المستقبل.

## ٣

*بادر الناقد الشيخ تلميذه الأديب بقوله:*

◈ دعني أوضح لك بعض الفروق بين عصرنا وعصركم في أثر ثورة الاتصال والمعلومات على الذوق العام.

◈ وهل لذلك علاقة بالأدب وجمالياته؟

◈ طبعًا، لأن الذوق العام عندما يتحول بالتدريج، يفضي إلى تقليص الاهتمام بأشكال فنية معينة وإحلال أشكال أخرى محلها، إشباعًا لتطلعاته الجمالية وشروطه الوظيفية.

◈ لعل ما قاله بعض المفكرين في تلخيص أهم ملامح هذا العصر باعتباره قد أدى إلى اختزال المكان وتمديد الزمان أن يكون وصفًا لأهم هذه السمات.

◈ اختزال المكان وسرعة الاتصال أمر مفهوم انتهى إلى إبراز الفوارق بين الثقافات المختلفة، والاعتزاز بخصوصيتها باعتبارها إمكانات متعددة للإبداع الإنساني تثري محصلته الأخيرة.

◈ لكنكم تتوهمون في ذلك تهديدًا للهوايات القومية ومحوًا للشخصيات الخاصة في الأدب والفن وتذويبًا لطابعها المميز.

◈ هذه الغيرة على الخصوصية ضرورية وإيجابية، ما دامت لا تقود إلى دعوات العزلة والانقطاع لأنها تعني قبول التحدي والدخول في مجال المنافسة والرغبة العارمة في إثبات التفوق على الآخرين مع الاعتراف الجميل بقيمتهم.

◈ لكن ألا ترى أن عصركم الذي كان غارقًا في تقدير جماليات المكان الواحد كان قادرًا على إنتاج نماذجه الرفيعة، مقتنعًا بسموها، أكثر من هذا العصر المفتوح على تجارب الآخرين مما قد يؤدى بالفعل إلى تلاشي شخصيته.

*أجابه الشيخ مبتسماً :*

◈ هكذا تضعني في موقف الدفاع عن الزمن الراهن، ويكفي أن أقول إن إنسانا ما قبل العصر الحديث كان يعيش طيلة عمره ويموت دون أن يشهد سوى عدد محدود جدًا من الوجوه الجميلة، أو يسمع سوى عدد أقل من الأصوات الفائقة، أو يدخل في مجال خبرته عن أحداث الحياة سوى ما يتناهى عن علمه عن بيئته الضيقة، أما أنتم الآن فتشهدون أجمل نماذج البشرية كلها، وأعذب أصواتها، وأهم تجاربها منقولة بالصورة الحية إليكم، مما يجعل خبراتكم الجمالية والمعرفية أعرض بكثير من أسلافكم.

◈ ربما تكون أعرض كما تقول، لكنها ليست أعمق، لأن وسيلة الاتصال القديمة، وهي اللغة المحكية والمكتوبة، تسمح بالتدبر والتأمل والاستبطان بأكثر مما تسمح به تلك الصورة الخاطفة المبهرة التي تنزلق على سطح الوعي دون تشكيل الوجدان أو التأثير الحقيقي عليه، ثم إن مشاهدة الجمال الإنساني والطبيعي بكثرة وسماع الأصوات الخارقة يفقدنا الحماس لما يتميز عندنا، إذ ندرك تواضعه بالنسبة الآخرين، فلا نحرص على تنميته ورعايته.

◈ بل يفقدك التعصب الأعمى لما هو خاص بك، ويدربك على تذوق صنوف الجمال الحسي والمعنوي فيما لديك ولدى الآخرين دون انغلاق، ويحقق لك درجة من السمو الإنساني، ويعينك في نهاية الأمر على تحسين مستواك، بتطعيمه بالعناصر المتميزة مما لدى الآخرين، وأنت تعرف أن التهجين ضروري للتطوير المثمر.

◈ هل تظن أن الذاكرة تتسع لاحتواء أشكال الجمال فحسب، أم أنها تحتوى أيضًا نماذج القبح والعنف، وبدلاً من أنني كنت أقضي عمري دون أن أشهد سوى جرائم محدودة ونمطية أصبحت أرى وأسمع كل يوم مئات الأمثلة على القبح والعنف عندما يتسع وعيك ليشمل الكرة الأرضية مقابل القرية أو الحي الذي كنت تسكنه، فعليك أن تدرك نتائج تضاعف الحجم آلاف المرات وتستخلص من ذلك نسبة الجمال والقبح في الوجود، وعلى ذكر الذاكرة هل تأملت ما انتهت إليه في العصر الحديث.

◈ أصبحت كل يوم أضعف من سابقه، فالذين يعتمدون على الحواسب الآلية لم يعد

بمقدورهم أن يجروا بأنفسهم عمليات الجمع والطرح التي كان يتدرب عليها الصبية من قبل، ففقدوا مهاراتهم بدلاً من تنميتها كما تقول.

◈ كنت أعنى بتضاعف الذاكرة ما أصبحت تتمتع به الأجيال الجديدة من أنواع محدثة من الذواكر لم تكن متاحة من قبل، فنحن لا نعرف صور الأقدمين ولا أنماط حياتهم سوى عن طريق الأوصاف اللغوية والرسوم الشحيحة، أما العصر الحديث فقد أصبح يمتلك ذاكرة بصرية هائلة كما أنه أخذ يمتلك ذاكرة سمعية جبارة، وكل ما قرأناه عن ألحان لقريض ومعبد وزرياب وغيرهم ليس لدينا آثار منه، بينما كان حظ سيد درويش وعبد الوهاب وأم كلثوم أفضل، لأنهم بقوا في أسماعنا مع أن هذا يضاعف التراث الثقافي ويضخمه، غير أنه قد يؤدى إلى الاختلاط الجيد بالرديء فيه، فالذاكرة الطبيعية اللغوية التي كانت تعتمد على التدوين والرواية كانت تنتقى وتختار الجيد وتسقط ما عداه، أما هذه الذواكر الآلية فهي لا تميز ولا تختار، بل تصب علينا سيلاً مختلطًا مشوشًا لا سبيل إلى استصفائه وانتقاء أجوده.

◈ لا يمكن لوسائل النقل أن تحل محل الوعي النقدي الحصيف، ويظل لاختيار وإخفاء القيمة من صميم العمل الإنساني الحق، لكن دائرته اليوم أصبحت أوسع بمئات المرات، وقد ضاعفت الطباعة منذ فترة طويلة عدد الكتب المختزنة بالنسبة لمرحلة المخطوطات السابقة لكن ما صمد منها أمام الزمن، وأعيدت طباعته مرات، وأصبحت داخلا في الضمير المعرفي والأدبي للشعوب لا يتجاوز نسبة يسيرة من المجموع أي أننا سنظل نحتكم إلى الزمن ونعتمد عليه في التصفية كما كنا من قبل أجل مع فارق هام وهو أن دوائر الاختبار، ومحصلة الخبرة المعرفية والجمالية للإنسان أصبحت أعرض وأعمق بمرات عديدة لما كانت عليه من قبل، فكل كمٍّ لابد له أن يفرز كينه، مما يزيد أيضًا من مسئولية الفكر النقدي في الاستبصار والتأمل، حتى تكون فنون اليوم تنمية وتطويرًا وإثراءً لفنون الأمس.

◈ لكن بعضهم أخذ يشرح نصوص الشعر العربي القديم ويكتب عن شخصياته، وكانت الصحف والكتب محشوّة بهذه النماذج التي لا صلة بينها وبين حياة اليوم، وتركّز همهم على تأكيد فضل الحضارة العربية الإسلامية القديمة، وكأنها بديل مقابل للتحدي الحضاري الراهن.

◈ كان بعث التراث استراتيجية أساسية للنهضة، تعتمد على الاختيار الرشيد، والتفسير الملائم، وزرع الثقة في النفوس، فعندما يشرح بعضهم -كما تقول- شعر أبي تمام، ومعظمه في المدائح، ينتقي مثل قوله في إبراز دور المبدعين في تشكيل المثل الأعلى:

*ولولا خلال سنّها الشعر ما درى بناة العلى من أين تؤتى المكارم*

فهو يتغنى بالكرم والشجاعة والعفة والنزاهة، ويعرف أن الحياة مفعمة بنقائضها لكنه يصف الممكن لا الواقع، ينشد المثال الذي يريد تعلق النفوس به، يستخدم ما يسمى "أسلوب الحكيم" في توجيه الاهتمام إلى ما يستحق التركيز عليه.

◈ غير أن اختياراتهم كانت لا تخلو من هوى شخصي وأسباب خاصة، فطه حسين يولع بأبي العلاء المعري، يصحبه ويجدد ذكراه وينطق بصوته ويرفع قدره على أستاذه المتنبي ويغمط حق غيره، والعقاد كأنه يكتشف بن الرومي ويقدمه ويبعث فيه الحياة ويبرر أشعار أبي نواس بربطها بأحواله النفسية وهكذا لدى الباقين

◈ لابد أن نتذكر أن الاختيار حوار وحكم قيمة أيضًا، ومن حق الجميع أن يختاروا محاوريهم ويأنسوا إليهم، كما أن من حقهم أن يبثوا عن طريقهم ما كانوا يتحرقون إلى نشره من أفكار واتجاهات.

◈ ما زلنا نتحدث في العموميات، وأحسب أننا بحاجة إلى تعميق النظر في بعض القضايا الدقيقة؛ فيما يتعلق بموقف النقد من التراث.

◈ خذ مثلا ما أشرنا إليه من تحول الذائقة الأدبية، وضمور شعر المديح في العصر الحديث حتى كاد يتلاشى الآن.

◈ هل ترتب على هذا الموقف تقليص الاهتمام بقصائد المدح في دواوين الشعر العربي في مختلف العصور؟

◈ لا مطلقا، لأن فهم هذه النصوص وربطها بسياقها التاريخي، وتحليل إشاراتها الثقافية يتطلب الاحتفاظ بها كاملة غير منقوصة، وأكثر من ذلك فإن هذه النماذج ترتبط بتكوين المجتمعات التي انبثقت منها، وطبيعة العلاقة بين أطراف السلطة فيها، فكما أن الحكام كانوا يمثلون القوة المادية المهيمنة على مقادير الشعوب والموزعة للأرزاق فيها، فإن الشعراء والخطباء كانوا يمثلون السلطة المعنوية القادرة على تثبيت شرعية السلطة الأولى أو خلخلتها.

◈ ألم يكن الشعر يقوم حينئذ بدور أجهزة الإعلام اليوم من صحافة وإذاعة وتليفزيون وغير ذلك من المؤسسات؟

◈ أجل، وكان ما يأخذه الشعراء من رواتب ومكافآت من مال الدولة المودع في خزائن الحكام نظير قيامهم "بصناعة الصورة" يقابل ما يتقاضاه رجال ونساء الإعلام اليوم دون حرج. لكن نوعية الإنتاج الذي يقومون به كانت مختلفة، فهو فردي لا جماعي، إبداعي وليس استهلاكيا، تقاس جودته بمدى ما يتجلى فيه من حرية الخلق، وقدرة الابتكار، وصياغة النصوص التي تستحق الخلود.

## ٤

### قال الفتى الأديب لشيخه الناقد:

◈ كأنك تعود إلى مفهوم الأدب القديم من الأخذ بكل شيء بطرف، دون أن تدخل في نطاق تخصصك الذي عرفت به وهو النقد.

◈ قلت لك لا تتعجل الأمور، فحوارنا لابد أن يفضي إلى هذه الساحة، ما أخذنا في الحديث عنه لا يبعد خطوات عنها، بل هو في حواشيها.

◈ كنت تتحدث عن الذاكرة الجمالية للإنسان المحدث، فما علاقة ذلك بالنقد وفنونه، سواء في النظرية أو الممارسة العملية؟

◈ قبل أن ينصبّ النقد على النصوص الأدبية والإبداعية، أو يتأمل اتجاهاتها العامة فهو يمثل موقفا شاملا من الحياة وقضاياها، وقد قيل عن الأدب ذاته إنه نقد للحياة، يتساءل حول جذورها، وفروعها، تجلياتها البهيجة وأحزانها الممضّة، والموقف النقدي من الحياة لا يأخذ أوضاعها القائمة باعتبارها قدرا لا مفر منه، بل يبحث عن أشكالها المحتملة وتطوراتها الممكنة، وينقّب عن طرائق توجيهها إلى الأفضل، فهو يشمل مناحي السعي الإنساني كله.

◈ لكن هل قام نقاد الأدب بهذه الرسالة في تاريخنا الحديث؟

◈ أجل، فقد اعتمدت حركة التحديث على هذا الوعي النقدي الشامل للسياسة والاجتماع والاقتصاد والثقافة، فكان النقاد قادة الفكر وصانعي النهضة، وتذرعوا بالدراسة الأدبية لتشكيل المنظومات القيمية الجديدة في الدعوة للعلم والحرية والإبداع.

◈ لكن ما الذي يجعل بعض النصوص القديمة محافظة على جمالها وقوتها بالرغم من انقضاء الظروف التي أدت إلى إبداعها؛ بينما لو كتبت مثلها اليوم لما لقي شيئا من القبول لدى القراء.

- هناك عوامل كثيرة تؤدي إلى ذلك؛ منها أن "أفق التلقي" الذي يحكم قبولنا أو رفضنا للنصوص يربطها ببنية المجتمع الذي تعبر عنه، ومنظومة القيم السائدة في عصرها؛ فما نتمتع به من إنتاج فترة معينة محددة لا نرضاه من فترة أخرى، ومنها أن طريقة الأداء أو كيفية القول ذاتها، بما فيها من مهارات تقنية وتصويرية ورمزية لا تزال تفتننا في الإبداع الموروث، باعتبارها منجزات جمالية لا تتقادم، ومنها أن هناك عواطف ونوازع إنسانية تشبعها هذه النصوص حتى الآن شعر الحب مثلا يهزنا كأنه قد كتب اليوم أكثر من ذلك، بوسعنا أن نذهب إلى أن كثيرا من العواطف الإنسانية الراقية قد اكتسبت سموها وكينونتها من الفنون التي غذتها، فمبعثها الفطري نزعات غريزية أولية، مثل غريزة البقاء أو غيرها، والشعراء والفنانون المبدعون هم الذين صنعوا للإنسانية كلمات بلورت مشاعر الناس وشكلت وجداناتهم.
- معنى هذا أن الحياة مدينة للفن أيضا، مثلما هي دائنة له.
- وقس على ذلك علاقتنا بالتراث الإبداعي، فنحن نجدده حينما نعيد قراءته، نستمد منه ونضفي عليه، نحيا به ونحييه، فالنصوص المطمورة ميتة حتى تشتعل بها ذاكرة الإنسان ويشغف بها قلبه حينئذ تتوالد لديه وتربطه بدائرة النور الكوني العظيم.

## ٥

### قال الفتى الأديب لشيخه الناقد :

◈ هل ترى علاقة واضحة بين تغير الأشكال الشعرية في أدبنا الحديث وتحولات النقد الأدبي ومناهجه المعاصرة، هل النقاد مسئولون عما حدث من تراجع للأوزان الشعرية حتى أوشكت على الاختفاء؟

◈ أريد أولا أن نفهم هذه التغيرات باعتبارها ظواهر إبداعية فنية، وليست تهمة نبحث في تحديد المسئولية عنها، ثم من الذي قال لك إن الأوزان الشعرية أو لنقل -الإيقاعات الشعرية- ستختفي؟

◈ لو سارت معدلات التحول بالسرعة التي شهدتها العقود الماضية من الشعر الموزون المقفى الذي كان سائدا حتى منتصف القرن إلى قصيدة التفعيلة التي ازدهرت منذ الخمسينيات حتى قصيدة النثر التي تحتل فضاء إبداع الشباب خاصة، لكانت النتيجة الطبيعية هي اختفاء الأوزان كلها في المنظور القريب، وحدوث قطيعة حادة في مسيرة الشعر العربي بين تاريخه القديم ومستقبله الغريب.

◈ دعنا نتلمس أسباب الظاهرة دون إطلاق أحكام حاسمة أو تنبؤات محددة؛ فأقصى ما نستطيع رؤيته هو المؤشرات العامة وقد نختلف في تفسيرها وقراءة دلالاتها، وفيما يتعلق بسؤالك الأول عن مسئولية الفكر النقدي ففي تقديري أنها مشتركة مع التوجه الإبداعي، لأن هناك ما يمكن أن نسميه بالفكر الأدبي، وهو يشمل الجذر الفلسفي والجمالي للأدب والفن بشقّيه النظري والإبداعي. هذا الفكر هو الذي يستجيب للتطور الحضاري العالمي ولما يعتري الحساسية والذائقة الأدبية من تحولات، مما يتجلى في الدعوات النظرية والممارسات الإبداعية في الآن ذاته.

◈ لكن النصف الأول من القرن العشرين شهد تحولات نقدية أبقت على الأشكال الشعرية كما هي وركزت على تجديد التجربة الرومانسية كما فعل أصحاب الديوان والمهجر وأبولو مثلا.

◈ كان ذلك في الظاهر فحسب، فقد تصور المفكرون من أمثال العقاد أن بوسعهم تجديد مفهوم الشعر ولغته وموقفه من الحياة والفن مع استمرار الأشكال الإيقاعية دون أي مساس بها، وكان هذا ناجما عن الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي، حيث يمكن تحريك المضمون مع إبقاء الشكل كما هو.

◈ وهل بقيت الأشكال الشعرية على حالها بعد ذلك؟

◈ لا، بل تخلخلت هذه الأشكال على أيديهم أنفسهم ، فمن يتتبع ظواهر التغيير في الأبنية الشعرية ، وهذه هي التسمية التي نجحت فيما بعد في تجاوز ثنائية الشكل والمضمون، يشهد انتشار أوضاع جديدة لم تكن شائعة في الشعر ، مثل دخول نظام الرباعيات، وتجارب الشعر المرسل الخالي من القافية، وبعض تجارب الكتابة بنظام التفعيلة والترجمة بها أيضا، بل جاءت بعض الصيغ ببواكير قصيدة النثر ذاتها في تلك الآونة، المهم أن الممارسة عدّلت النظرية عمليا دون أن ينتبه الأدباء لذلك.

◈ لعلهم تصوروا أن هذه التعديلات إنما هي مجرد تنويعات على عموم الشعر المستقر الراسخ، مثلما حدث لفنون التوشيح والزجل والمواليا والدوبيت وغيرها من الأشكال الشعرية التراثية.

◈ بالضبط، كانت الحساسية الموسيقية والتشكيلية للشعر المعاصر تلتقط هذه التنويعات وتصنع منها نسيجا جديدًا لبنية محدثة، لعبت فيها جماليات الصورة بانتشار السينما، إغراءات السرد ببروز فن القصة دورا كبيرا في تهيئة المناخ لأول انقلاب كبير في بنية القصيدة العربية.

◈ ألم يسهم المسرح -خاصة الشعري- في تخليق هذا التيار وتحريك القوالب الشعرية المتوارثة؟

◈ بلى، كان أبرز ما فعله المسرح الشعري هو كسر نظام التطابق بين الجملة الشعرية والبيت الكامل، بحيث أدى تعدد الأصوات إلى أن ينطق بعضها بجزء من بيت ، أي عدد من التفعيلات ثم يكمل الصوت الآخر بعدد لا يشترط أن يتساوى معه، ولو أعدنا كتابة مسرحيات شوقي مثلا على سطور مستقلة لكانت الشخصيات تنطق بشعر تفعيلة يحافظ فقط على القافية.

- لكن تعدد الأصوات ليس قاصرًا على المسرح ، فالشعر الغنائي نفسه قد أخذ يحتدم بروح الدراما ويوظف السرد في أدائه.

- أضف إلى ذلك عاملا مهيمنا هو تقلص الدور الخطابي للشعر وانتهاء عصر الوظائف الإعلامية، ويمكننا أن نعتبر دعوة الدكتور مندور للشعر المهموس إيذانا بانتهاء عصر القوالب الشكلية الثابتة للشعر.

- كنت أتوقع أن تتحدث عما تسرفون الآن في نسبة جميع الخواص الشعرية إليه، وهو الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية.

- يمكن أن تعتبر الانتقال من المرحلة الإحيائية في الشعر إلى مدارسنا الرومانسية الثلاث "الديوان" "المهجر" "أبولو" بمثابة التحول من غلبة العناصر الشفاهية إلى غلبة العناصر الكتابية فعلا، وذلك باختلاف طبيعة التجربة الشعرية من جماعية إلى ذاتية، وتغير المخاطب من المجتمع إلى المحبوب، وتراجع القضايا العامة لصالح التيار العاطفي الوجداني، وهنا يأتي نداء "الشعر المهموس" ليكون تتويجا وتصفية للمرحلة الرومانسية الشفافة وبداية حقيقية للشعر المنظور الذي يتوارى فيه الإيقاع عن مراكز الصدارة وتقوم الصورة الكلية بدور البؤرة المنظمة للدلالة.

- هل تريد أن تقول أن النقد هو الذي قاد عملية تطوير الأداء الشعري وانتهى إلى تغيير القصيدة العربية؟

- بل الوعي الفكري الماثل لدى كل المبدعين والنقاد، والإدراك العميق للتحولات الحضارية الكبرى، والرؤية الصائبة لمسار المستقبل، والانسجام مع روح العصر، فمحاربة التطور التي تورط فيها بعض المفكرين في شيخوختهم كانت من عوارض "تصلّب الشرايين " النقدية والإبداعية معا، لأنهم لو ظلوا على حيوية شبابهم لاستمروا في مناصرة حرية الإبداع ومشروعية التجديد.

# ٦

## قال الفتى الأديب لشيخه الناقد:

◈ هل كان ظهور قصيدة التفعيلة نهاية الأربعينيات استجابة لدعوة نقدية سابقة، أم مبادرة إبداعية خالصة صنعها الشعراء، وكيف نفصل في ادعاءات الريادة المتضاربة بين الأقطار والأشخاص.

◈ لم تكن تسمى حينئذ قصيدة التفعيلة، بل كان يطلق عليها الشعر الحر، وكانت كلمة السر التي ضمنت جاذبية الشعار هي " الحرية " لأنها تتراسل مع وصول حركات الكفاح الوطني ضد الاستعمار إلى ذروته، وتعبر عن موجة عارمة من مشاعر التعاطف مع تيارات التحرير على المستوى السياسي، وموجة أخرى مناظرة من أشواق التحرر الطبقي والاجتماعي تتوج ما بدأته الرومانسية من إطلاق الأحكام الفردية.

◈ أي أن خطاب الحرية امتد إلى دوائر الإبداع لكسر قيود الوزن والقافية في الشعر وتحريره من القوالب القديمة.

◈ هذا هو المفهوم الذي شاع في البداية عن قصيدة التفعيلة، أنها تنسف كل القيود، واحتاج الأمر إلى جهد كبير من الشعراء أنفسهم ونقادهم المناصرين لإثبات أنها لا تلغي الوزن، بل تحافظ على وحدة التفعيلة مع تنويع العدد، وتتخفف من الالتزام الحتمي بالقافية. وشرحت نازك الملائكة في كتابها الأساسي "قضايا الشعر" هذه التقنية وإن تزمتت في بعض الآراء، وصرخ صلاح عبد الصبور مؤكدا " موزون والله العظيم " لكن المفارقة الواضحة تجلت لدى بعض المبدعين من التيار الرومانسي السابق عندما وافقت الدعوة الجديدة هواهم نظريًا ولم يستطيعوا مجاراتها إبداعيًا في الممارسة العلمية.

◈ من الذي عانى هذا المأزق، وكيف استطاع حله؟

◈ أذكر على سبيل المثال أستاذنا الكبير الدكتور عبد القادر القط.

◈ هل كان شاعرا أيضا؟

◈ لقد كتب ديوانه "ذكريات شباب" قبل عام ١٩٤٤ وإن تأخر في نشره حتى نهاية الخمسينيات، وكان مفعما بالروح الوجداني المنتظم طبقا للصيغ الشعرية العمودية، لكنه انخرط بعد ذلك - خاصة بعد عودته من البعثة- في التبرير النقدي لحركة التجديد في الشعر الحر والتبشير بأهميتها، دون أن يستطيع الكتابة الشعرية بها، كما اعترف لي شخصيا، ومعنى ذلك أن وعيه النقدي قد تجاوز أسلوبه الإبداعي.

◈ لكن هذه حالة فردية، لا تقوم دليلا على أن النقد هو الذي قاد عملية التحول في الأشكال الشعرية ثم إنها مرتبطة بقضية أخرى تسميها أنت "حالات تسرب الضوء" عند الشعراء الأساتذة، إذ تحترق "صورهم" الشعرية كلما اخترق ضوء النقد الغامر "غرف التحميض الإبداعي" عندهم.

◈ لم أورد هذا المثال بهدف التدليل على أسبقية النقد، وقد قلت لك من قبل بأنني أعتمد على مفهوم الفكر الأدبي الشامل للنقد والإبداع، ولا داعي لتصور منافسة موهومة أو خصومة محتدمة بينهما.

◈ لكن المنافسة قائمة بين المبادرات القطرية والشخصية في كتابة قصيدة التفعيلة فالثنائي العراقي الشهير "نازك/ السياب" يذهب بقصب السبق في معظم الدراسات، بينما يصر آخرون على إدخال "باكثير" في السباق، ويستحضر آخرون ديوان لويس عوض المبكر "بلوتولاند" الذي أعلن فيه نقديا ونظميا كسر رقبة العروض العربي، ويمعن غيرهم في استحضار تجارب أسبق مثل قصائد عبد الرحمن شكري من الشعر الأبيض، وكتابات أحمد زكي أبو شادي المنوّعة، وآخرون على امتداد الخارطة العربية.

◈ في تقديري أن القطرات المتناثرة لا تحفر مجرى يتدفق فيه تيار جديد فكل ما أشرت إليه وما لم تذكره يعتبر من قبيل الإرهاصات، وهي تنبئ باستعداد الحياة الشعرية العربية لاستقبال حركة كبيرة تمثل تحولا فعليا في مسارها، وهي علامات صادقة على قرب وقوع هذا التحول الجماعي، لكنها لا تمثل مفصلا حاسما في انطلاقته، وتبقى للمدرسة العراقية قوة الدفع الأولى التي خلّقت التيار، ولولا استجابة الشعراء لها في الشام ومصر وانضمامهم المتفجر إليها لما اكتسبت عنفوان المذهب الجديد، فليس المهم هو الصيحة الأولى إن كان الصمت هو الذي يسود بعدها، بل المهم هو تضافر

الأصوات وارتفاعها في إيقاع منتظم جماعي، ولم يحدث ذلك سوى في الخمسينات، حيث انتبه الشعراء والنقاد وجمهورهم إلى الأفق الإبداعي الجديد.

***تململ الفتى ضائقا بهذا الحل الذي يفسد روح التنافس والمسابقة، واستعد لمناجزة شيخه الناقد مثيرا إشكالية أخرى:***

◈ لكن القالب الجديد سرعان ما اجتاح الشعر الغنائي كله، واتسع لاحتواء أعمال هامة في الشعر الدرامي المسرحي، وكتبت فيه بعض الملاحم المطولة، ولم يبق للقصيدة العمودية سوى أن تحتضر على أيدي ضعاف الشعراء التقليديين.

◈ لم يطرح الشعر الحر في البداية بديلا كاملا للقصيدة العمودية، بل كان كثيرا من شعرائه يقبلون تحدي الأجيال السابقة عليهم عندما يزعمون عجزهم عن النظم فيكتبون قصائد مطولة موزونة طبقا لبحور الخليل ومقفّاة، وإن كانت في الحقيقة خالية من وهج الشعر ولهبه المقدس، وخالية من هذا النفس الإبداعي المبتكر، لكن ذوق الجمهور لم يتغير بالسرعة ذاتها.

◈ هل تعني أن مشكلة التلقي حالت دون بلوغ ثورة القالب غايتها في تطوير الحس الجمالي لدى عامة القراء؟

◈ أجل، وأخطر من ذلك أن برامج التعليم في المراحل الأساسية وبعض المؤسسات الجامعية المحافظة ظلت عقودًا طويلة لا تعترف بمشروعية هذا التحول ولا تدخل قصائد الشعر في برنامجها البحثي إلا إذا كان عموديا، أو تتجاهل التغيير ولا تشرح أسسه ومبرراته، كما أن الإعلام العام لعب دورا سلبيا في تنمية الوعي الفكري، وكانت النتيجة التي ترتبت على ذلك اضطراب رؤية الجمهور لقضية القوالب الشعرية، وانصراف معظمه عن متابعة إنجازات حركة التجديد، وهنا علينا أن نعترف بمسئولية النقد عن هذا القصور.

# ٧

## قال الفتى الأديب لشيخة الناقد:

◈ هل يمكن أن تنفي دور نقاد البنيوية وما بعدها في تحريك الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وتنشيط الدعوة إلى قبول قصيدة النثر باعتبارها أحدث تجليات الشعرية؟

◈ النفي والإثبات يعتمدان على المواقف والوثائق التاريخية والنقدية ، وما حدث في العقود الأخيرة لم يغب عن الأذهان بعد، وأبرز ما يجب أن نذكره هو أن موجة البنيوية وما بعدها شاعت لدينا في الربع الأخير من القرن العشرين، عقب ترهل الحالة النقدية بضعف التيارات الأيديولوجية السابقة عليها ، من واقعية ووجودية وفكر شبه اشتراكي ، لم يكن ينافسه على الساحة العربية سوى أصوات شاحبة للنقد الجديد الإنجليزي الذي يرفع شعارات الفن للفن والمعادل الموضوعي دون أن يقوى على مجابهة تيار الالتزام والأدب للحياة الذي ساد المناخ الثقافي العام.

◈ كان النقاد دائما يتحمسون في الدعوة للمذاهب الأدبية المختلفة ويجعلون مبادئها معايير للفصل في قيمة الأعمال الفنية.

◈ هذا صحيح في تاريخ الفكر الأدبي منذ قيام المذهب الكلاسيكي حتى مشارف الفترة المعاصرة؛ فقد كان المبدعون والنقاد متورطين معا في التمذهب وإصدار البيانات وبلورة المبادئ وإطلاق أحكام القيمة، حدث هذا في النظرية الرومانسية والرمزية والواقعية والسيريالية وغير ذلك من التيارات، لم يكن هناك فرق بين الناقد والمبدع ، كلاهما مفكر ممارس يدين بالمذهب ويدعو بحماس لسيادته، ثم جاءت البنيوية وما بعدها لتضع خطا فاصلا وحاسما في هذا الصدد، فالمبدعون يمضون بكامل حريتهم بتجاربهم وإنجازاتهم وعلى النقاد احترام هذا الإبداع وبحثه بمناهجهم شبه العلمية.

◈ لكنهم مضطرون لتقييم هذه الأعمال ، ولابد من معايير.

◈ هذه هي النقطة الفاصلة في تاريخ النقد الحديث، آثر نقاد البنيوية وما بعدها ما أسموه أحكام الواقع في مقابل أحكام القيمة القديمة، وتعرضت الأفكار الجمالية والوظيفية لديهم لإعادة التنظيم والتحليل، وجعلوا همهم -في المراحل الأولى على الأقل- كشف النظم الداخلية للأعمال الأدبية، وبيان كيفية قيامها بوظائفها الجمالية، ثم لم يلبثوا بعد ذلك في التعديلات المنهجية اللاحقة، عبر مبادئ التفكيك والسيميولوجيا والقراءة والتأويل، أن شرعوا في تفسير الظواهر الإبداعية، وإغراقها بهذه التساؤلات الجذرية الباحثة عن وجوهها المختلفة.

◈ هل أدى ذلك إلى إطلاق العنان للمبدعين دون كوابح نقدية وضوابط معيارية للتحرر من القيود؟

◈ بالضبط هذا ما حدث، كف النقد عن ممارسة الوصاية على الإبداع وتذكيره دائما بالقوانين والأصول ، واكتفى إلى حد كبير بدور الرصد والتحليل وفرز المستويات الفعالة في الكفاءة الأدبية ، فاسترد الأدباء حريتهم الكاملة في التجريب وارتياد الآفاق الجديدة ، فحاولوا كسر الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية بعمليات تهجين مبتكرة ، حيث يتم تشعير الكتابات السردية بنوع من القص الإيقاعي وتسريد الشعر بلون من المقطوعات النثرية وشب في هذا الإطار حريق قصيدة النثر الذي تشير إليه.

◈ أنا لم أقل إن قصيدة النثر تمثل حريقا كما توحي عبارتك، ومع أنك تحرص على إعلان حياد النقد تجاه التحولات الإبداعية فها هي اللغة التي تستعملها في وصف هذه التحولات لا تخلو من الانحياز، فكلمت الحريق ذات دلالة مدمرة بالغة السلبية لا تشير إلى مجرد انتشار الظاهرة وشيوعها.

◈ لك الحق في هذا الاعتراض ، ومهما ادعى الناقد التزام الحيدة والموضوعية، فإن لغته تفضح موقفه وتكشف رؤيته، واختياره للنصوص التي يوليها اهتمامه يشي أيضا بشيء من الانحياز لكنه يختلف أساسا عن موقف الناقد القديم الذي كان يجلس متربعا على كرسي القضاء، ليصدر أحكام القيمة المباشرة الصريحة.

◈ أنت ترى إذن أن قصيدة النثر حريق أتى على الأخضر واليابس في تراث الشعر العربي؟

◈ لا يمكن لي أن أتخذ هذا الموقف الأصولي ، فقد درست نماذج بالغة الجمال والإتقان من قصيدة النثر ، وكشفت شعريتها الخلاقة لدى كبار المبدعين، وإن كنت ضائقا بعدة ظواهر تبدو في كتابات الشباب ممن يرفضون الأشكال الشعرية المخالفة.

◈ هات قائمة تحفظاتك على الحريات، التي تدعو إليها بإلحاح غريب!

◈ ليست تحفظات، ولكنها مواصفات للجودة لو استخدمنا عبارة السوق. فالشاعر لا يضيف إلى تراث لغته إلا إذا كان متمكنا من استيعابه وكثيرا ما أخرج بانطباع لدى قراءة بعض هذه النماذج أن أصحابها لم يعرفوا شيئا من الشعر العربي ولم يتمثلوا كبار أعلامه القدامى والمحدثين، وأنهم يفرون إلى قصيدة النثر لأنهم لا يحسنون الوزن. وفي تقديري أن الشاعر الذي يفرض عليّ احترام تجربته هو الذي يصدر عن قوة لا من عجز، فإذا ما كان قادرا ومجربا للوزن ثم تجاوزه إلى محاولة اكتشاف إيقاعات جديدة هو الذي يستحق التقدير.

◈ هل أفهم من ذلك أنك ترى أن الشعر لا بد له من إيقاع، مهما كانت التسمية التي يتخذها؟

◈ في تقديري أن الإيقاع - بمفهومه العريض- هو مركز الثقل في التجربة الشعرية ، والذي أخّر تحديد أشكال الإيقاع في قصيدة النثر حتى الآن هو تقصير علماء اللغة المحدثين في توصيف إيقاع النثر العربي الخالص ، حتى تقيس ما يعلو على نسبته في قصيدة النثر ونعزو إليه شعريتها.

◈ لكن ما هي بقية المواصفات "القياسية" لقصيدة النثر؟

◈ أهم شيء أن تكون ذات بنية دلالية مكتملة، محققة لشروط التواصل الجمالي، وأن تكف عن هذه الهلاميّة المتشذرة المستعصية على الاستجابة المشبعة لأفق المتلقين ولو جزئيا، وأن يدرك ممارسوها أنهم لن يحدثوا بها ثروة تكتسح كل آفاق الشعرية العربية، فالشعر المغنى سيظل موزونا، وهو الغذاء اليومي لوجدان الشعب العربي، والتراث القديم سيظل حاضرا في الذاكرة، وعليهم في النهاية القبول بالآخر الشعري.

# ٨

## قال الفتى الأديب لشيخه الناقد:

- إذا كان الشعر قد اقترب من منطقة النثر وتغلغل في قلبها عبر قصيدة النثر، فإن ما سمى "بالنص المفتوح" قد أطلق العنان لامتزاج الفنون النثرية بالشعر، حتى قرأنا ما يسمى القصة / القصيدة، هل ترى ذلك توجها استراتيجيا لتلاقى الأنواع الأدبية؟
- كان امتزاج النثر بالشعر في الأدب العالمي كله، مرحلة سابقة على تبلور الأنواع الفنية المختلفة ، فالكتابة كلها ذات جذر شعري سواء كان ذلك في المسرح أو الملاحم أو القصص السردي المغنى، والرواية الفنية وحدها هي التي ولدت في حضن حوارية النثر تعبيرا عن التطور الحضاري الحديث ، ولذلك تظل خارج نطاق الشعر.
- ولكنكم تتحدثون في المصطلح النقدي الراهن عن شعرية الرواية فتدعمون فكرة خلط الأنواع الأدبية المختلفة.
- لعلك تعرف أن الشعرية لا يقصد بها في مثل هذا السياق الخصائص المميزة لفن الشعر الغنائي، من الإيقاع والتكثيف والتصوير والرمز وغيرها، وإنما يقصد بها توهج التقنيات الفنية الخاصة بكل جنس أدبي، وارتفاع كفاءته الإبداعية، وتحقق وظائفه الجمالية، مما يجعل مفهوم الشعر هنا أوسع من أن ينحصر في نوع أدبي واحد.
- بعد أن اختفت الملحمة وتحول المسرح والقصة إلى النثر استقر وضع الأنواع الأدبية، وتبلورت قوانينها الفنية واللغوية، ما الذي يعود بها مرة أخرى إلى الخلط والتشويش؟
- إذا ما كنا نتأمل العلائق الخفية بين الفنون القولية وغير القولية ، ونبحث في صلة الرسم بالشعر والموسيقى بالقصة والنحت بالرواية فلا ينبغي أن نتعجب لتراسل الفنون القولية فيما بينها، ولنتذكر فنًا حديثًا مثل السينما، فقد مزج المسرح بالرواية مع التشكيل والموسيقى مستخدما تقنيات التصوير ومطورا لفنون الحركة حتى يخرج له فن جديد، ثم لم يلبث هذا الفن ذاته أن يعيد تشكيل الحساسية الجمالية للمتلقين ويؤثر بقوة على أساليب الشعر والرواية والمسرح.

◈ هل تتوقع نتيجة لهذا المنطق ذوبان الفروق بين الأنواع الأدبية واختلاطها بشكل يصعب معه التعرف على الحدود الفاصلة بينها؟

◈ لا أظن المستقبل سيحمل لنا فنا واحدا متعدد الوجوه والقسمات بل سيظل لكل نوع خواصه المشتركة وملامحه المميزة.

◈ بم تفسر انفتاح النصوص الأدبية إذن وحركتها نحو التقارب؟

◈ ربما يسعفنا علم النبات في تفسير هذه الظاهرة وتحديد مداها ، فأنت ترى عمليات التهجين التي يقوم بها لتحسين السلالات النباتية ، وإكساب بعض الأنواع خواص ملائمة من أنواع أخرى لتكون أجمل شكلا وأفضل مذاقا مما قد يغير في أحجام الثمار.

◈ وقد يؤدى في بعض الأحيان إلى مسخها وانعدام نكهتها المميزة.

◈ بالطبع، لأن التجارب تطرح الاحتمالات المختلفة والبقاء بعد ذلك للأفضل، ولما يستسيغه الناس ويرضي مزاجهم وأذواقهم والإنتاج الفني قد لا يكون معادلا بالضبط لهذه التقنيات الزراعية، لكنها تشبهه في بعض الأحيان، فعندما يفتن الشاعر مثلا بفنون السرد فأمامه أحد خيارين: إما أن يتحول إلى كتابة الرواية الخالصة استجابة لغواية الحكي..

◈ كما حدث لدى بعض الشعراء المعاصرين، خاصة في المغرب العربي، عندما هجروا الشعر إلى الرواية وأبدعوا فيها.

◈ وربما قاموا بعد هجرتهم تلك بتطعيم أشكال القص ببعض التقنيات الشعرية مثل الرمز والمجاز والتكثيف والتصوير ، وأصبحت لغتهم قريبة من لغة الشعر، ويظل لديهم الخيار الثاني المتمثل في تطعيم الشعر ذاته بعناصر سردية في بنية القصائد، ولا ننسى أن هناك أساليب شعرية تتميز بطابعها الدرامي الغالب، مثل شعر صلاح عبد الصبور، إذ يتميز بتعدد الأصوات واحتدام الصراع داخل التجربة ذاتها، ويترتب على ذلك ارتفاع النبرة الحوارية فيه، وقد يكون حوارا بين النصوص كما يبدو في حالات التناصّ..

◈ لكن بعض النصوص المهجنة -كما تسميها- تبدو مثل الخنثى، فلا هي ذكر ولا أنثى، فتصبح مسخا شائها لا أهمية له.

◈ قد يحدث هذا في بعض الأحيان، لكن عملية التهجين إذا قام بها فنان كبير استطاع أن يحسّن فعلا سلالة النوع الأدبي الذي يكتب به، ولنتذكر ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ، فمطلعها وكثير من مشاهدها يزخر بطاقة شعرية رفيعة، حيث تتكثف اللغة وتشف عن أعماق رمزية فائقة، كما يتم تكوير رؤية شاملة لروح الكون كله وتلعب الأناشيد الفارسية المبهمة والمنبعثة من التكايا الصوفية دورا في ضبط الإيقاع الكلي لأمثولة الوجود الملحمية.

◈ من ناحية مقابلة أصبح السرد مكوّنا رئيسيا في بنية القصيدة الحديثة، وربما وظفت المفارقة في تشكيلها أيضا، ويظل السؤال الذي يحتاج إلى إجابة شافية متعلقا بكيفية التلقي، إذ كيف يتسنى للقارئ أن يميز وسط هذا الخلط بين الأشكال الناجحة والمشوهة؟

◈ لا مفر من الاعتماد على الحس والذوق الجمالي ، وربما يستطيع النقد الإسهام الفعال في هذا التمييز ، وذلك عن طريق شرح أهمية جماليات التعدد والاختلاف، حتى لا يظل الذوق العام أسيرًا للتقاليد المستقرة، وحتى يسهم في تحريك دائرة الإبداع بتوسيع أفق الانتظار لدى القراء.

◈ ألا ترى أن عملية التحريك هذه تتم غالبا بمبادرة إبداعية ، وان عدواها قد تنتقل من لغة إلى أخرى، فتلعب الترجمة أو الاطلاع على الأصول الأجنبية دورا في تفعيلها؟

◈ أظن أن هذا العامل الأخير بالغ الأهمية ، لأن الإبداع الحقيقي فعل إنساني خلاق، واللغات المختلفة ليست حدودا فاصلة بقدر ما هي جسور للتواصل، وإذا كانت بعض الأنواع الأدبية الجديدة قد نمت بفضل هذا التواصل، فإن عمليات التطوير الإبداعي بما فيها من تهجين غير مستهجن يمكن أن تتغذى من تلك المنابع.

# ٩

## قال الفتى الأديب لشيخه الناقد:

◈ كيف يطيب لك أن تمضي في حديث الثقافة والفن والأدب بينما تلتهب الحياة العامة من حولك، ويتأجج غضب الشباب -خاصة في ثورة القدس التي أعادت النبض للجسد العربي المخدر؟

◈ هذا النبض ذاته فعل ثقافي من الدرجة الأولى، فالناس على اختلاف أعمارهم ومستوياتهم يعيشون قداسة الرمز الديني والقومي المتمثل في القدس، وتنخطف أرواحهم لما يحدث فيه وحوله، ولولا ما يتردد على أسماعهم من آيات القرآن الكريم، وما يعتمل في وجدانهم من الإحساس به لما تحركوا أو اهتزّت مشاعرهم لأجله، وهذا من أهم العوامل الثقافية.

◈ لكن الشباب هم الذين يتحركون، وبقية الأعمار تتفرج وتتحدث..

◈ الشباب يمثل دائما الطاقة النظيفة، القوة المثالية، تندفع من الحكم إلى الحركة دون معوقات الشعور بالمسئوليات الخاصة، أما الكبار فإنهم يقومون بتغطية الشباب، ومحاولة كبح جماحهم، يحسدونهم على حريتهم ويسعدون لأنهم يعوضون عجزهم.

◈ بمناسبة العجز هل من العدل أن يحتدم الصراع هكذا على أرض فلسطين بين قوة العدو الغاشمة والحق الأعزل لهؤلاء الشباب العرب، يقذفون بحجر لا يصيب ويتلقون رصاصات في الرأس والقلب، أليس ذلك ضد العدل والتكافؤ، ودليلا على العجز؟

◈ دعني أوضح لك أمرا، هذه القسمة غير صحيحة، فليست جميع أدوات القوة في يد العدو وحده، الطاقة المعنوية والروحية الهائلة لدى الأمة العربية والإسلامية -مهما كانت مكبوحة وملجمة- تمثل رصيدا استراتيجيا للحجارة، قد لا يكون مستغلاً الآن، لكنه يفرض وجوده على التاريخ، ولابد للعالم أن يحترمه. وما يزعمه الصهاينة من حق في القدس مجرد ادعاء يحاول إقامة التوازن، على أن ما سيحسم الصراع على المدى الطويل هو حيوية الوعي التاريخي..

◈ ماذا تقصد بحيوية الوعي التاريخي، وماذا يفيد في مواجهة مخزون إسرائيل النووي من أسلحة الدمار الشامل، وأوضاع هذا العالم من الاختلاف والضعف تجعله يثير الإشفاق لا الخوف.

◈ فكر معي بجدية في أسباب رفض الشعب العربي حتى الآن لكل إغراءات التطبيع مع العدو، بالرغم من الضغوط الأمريكية والدولية القاهرة، لقد اضطر السياسيون لابتلاع مشاريع التطبيع خوفا من الرأي العربي العام.

◈ لا تقل لي إن هذا عمل ثقافي أيضا، فالأميون يحرصون عليه أكثر من المتعلمين، ومازلت تذكر قصة ربات البيوت في مصر عندما خلت الأسواق من البيض أيام السادات ثم نزلت كمية كبيرة منه في المجمعات الاستهلاكية، وبعد أن حصلت كل ربة بيت على كرتونة منه لسد حاجات أطفالها سرت في الشوارع همسة تقول إن البيض الذي اشتروه إسرائيلي، فإذا بهن يقذفنه على الأرض فيغطي الأرصفة بالقشر في كل الأحياء مرة واحدة، وأجبرت وسائل الإعلام على التكتم والصمت في أكبر استفتاء ضد التطبيع.

◈ ومن الذي قال لك إن ربات البيوت المصريات ولكل منهن ثأر في رقبة العدو، لسن حاضنات الثقافة والوعي، إن منظومة القيم أشد استقرارًا لدى الإنسان العادي من المشتغلين بحركة الثقافة والإعلام، لأن تحولاتها تحتاج إلى أجيال، ولحسن حظ العرب فإن الجهل الصهيوني الفادح - والحمق الأمريكي الأفدح - لا يترك للأجيال الجديدة فرصة التشكّل الوجداني في إطار ثقافة السلام، فالمجازر المتكررة، والاستفزازات المستمرة والعنجهية العنصرية اليهودية تشعل كل حين جذوة الحقد العربي، وتجعل دعاوى السلام هشة زائفة.

◈ من الذي يصدق أنه ربع قرن من القصف الإعلامي المركز في مصر لتخدير الشباب بوهم السلام يخرج الصبية في المدارس الابتدائية ليهتفوا بإيقاع تلقائي بديع، واحد اثنين، واحد اثنين، الجيش المصري فين؟

◈ ولن تجرؤ الحكومة أن تقول لهم عقب ذلك إنه يجري مناورات مع "الأصدقاء" من إسرائيل والولايات المتحدة! على أن الأهم من ذلك هم أطفال فلسطين المحتلة، لن يرضخوا للإذلال الصهيوني مهما سمموا لهم التعليم والإعلام، كل منهم قنبلة موقوتة

تؤذن بتدمير الآخر الذي يحشر أنفه في جميع شئون حياتهم والنموذج الذي قدمته التجربة الفدائية المنظمة لحزب الله في جنوب لبنان هو الدرس الذي لا يعيه الحمقى وهو الطريق الوحيد الممهد للسلام العادل، لابد من استمرار انتفاضة الأقصى دون إجهاض سياسي حتى ينضج السلام على نارها ويعترف الصهاينة بالواقع التاريخي والحق الشرعي معا.

### قال الفتى الأديب لشيخه الناقد يستفزه ضد الخطاب الأدبي:

- أرأيت أن الشعر والفن والثقافة ليس لها أي دور حقيقي في تغيير الواقع، وأن مقلاع الحجارة هو الذي يمكن أن يصنع التاريخ.
- أنت واهم يا بني، فمقلاع الحجارة لا يتحرك من تلقاء ذاته. إنه مشدود لقبضة اليد، المرتبطة بأعصاب المخ ومركز التفكير والانفعال فيه، والمعنويات التي يزرعها المثقفون والأدباء والشعراء هي التي تقوم بتحريكه حتى لدى الأطفال وأمهاتهم، المقاومة فعل روحي معنوي، حالة نفسية شاملة، نار قد يظن السذج أنها قد اندثرت، لكنها دائما تحت رماد الإعلام، وعواصف الحمق الصهيوني كفيلة بتأجيجها حتى يقضي الله أمرا كان مفعولا.
- لكن هؤلاء الفنانين والمثقفين ليس لديهم سوى الكلام، ولا يجدي في الانتصار للحق غير الفعل... الدامي إن أمكن..
- ما نحتاجه هو تنظيم العمل الثقافي والإبداعي للمقاومة، الفنون الفردية تقوم بدورها، الشعر لم يقصِّر ولا القصة ولا الرواية. لكن الفنون الجماعية مازالت قاصرة، نحن مثلا لا نملك حتى الآن فضائيات عربية بلغات أجنبية تنقل صورتنا بدون تشويه للعالم، وليس لفن السينما عندنا ذاكرة وطنية أو قومية محتشدة باستثناء بعض الفلتات اليسيرة.
- ومتى سنتدارك هذا التقصير؟
- الأمل فيكم وفي المستقبل، لابد أن نفيد من خبرة العقود والسنين، وما دامت جذوة المقاومة متوهجة فلا خوف من الانكسار.

# الفصل الثاني

# في الفكر الأدبي

# عين النقد (١)

كان الشاعر العربي يقول معبرا عن تجربة الحياة المقطرة في كلمات مركزة :

*وعين الرضا عن كل عيب كليلة ولكن عين السخط تبدي المساويا*

فنجد الإنسان لديه يتأرجح بين قطبين متباعدين من الحب والكراهية في مستوياتهما العديدة. فالرضا هو باب الحب الذي يعمي عن كل العيوب. والسخط منفذ الكراهية التي تحيل الحسنات إلى سيئات. لكن هناك عينا ثالثة تجمع في بؤرة موضوعية واحدة بين كلا الطرفين المتقابلين.

إنها عين النقد التي تعتمد على الفكر التحليلي المتوازن، وهي لا تلغي طاقة الحب الكامنة في روح الإنسان والباعثة لمبادراته الإبداعية الخلاقة، لكنها توظفها بطريقة إيجابية متعقلة، كما أنها لا تمحو مشاعر المقت لكل ما يشوّه جمال الحياة والفن وإن كانت ترى أسبابه ودوافعه، فهي تحاول الجمع بين المظهر والمخبر، بين المشاهدة والرؤية، بين البصر والبصيرة، وفي تقديري أن المشتغل بالثقافة والفكر الأدبي إن لم يتسع وعيه بهذه الدينامية النقدية لا يستطيع الإسهام الفعال في الحياة الثقافية. وبمقدار ما يتوفر له من "وعي نقدي" يمتلك رسالة إنسانية تكفل له الحضور في ضمير أمته والمشاركة في بلورته وتوجيه حركته، إذا استحضرنا البؤرة التي تتكثف فيها "صورة الذات " لدى كبار المفكرين في الجيلين الماضيين لوجدنا الوعي النقدي يمثل إنسان العين منها، مع تلوينات خاصة بكل منهم، فطه حسين الذي كان معذبا في البداية بوضعه العضوي باعتباره "عاجزًا بنفسه قادرًا بغيره " لم يلبث أن تسنّم ذروة الريادة الأدبية إبداعا وبحثا حتى أطلق مصطلحه عمن أسماهم "قادة الفكر" ليضع نفسه في مقدمتهم وهو يشكل ملامحهم تحول بإرادة جبارة من "مقود" إلى قائد فذ للفكر والإصلاح. وخلع العقاد رداء العبقرية التي يحتكر مظاهرها وعلاماتها وأسرارها على كل العظماء الذين تقدموه، ابتداء من عمر الذي لا يفري أحد فريه حتى فرانكلين الذي أنشأ مؤسسة للثقافة الأمريكية، ولأنه كان يرى نفسه ذروة الإبداع الشعري فقد كانت العبقرية الذاتية هي الرداء الذي التحف به أكبر مفكر في الأدب العربي الحديث، وتبلور الوعي النقدي لدى اثنين من أبناء الجيل التالي بطريقة طريفة ومخالفة. فمحمد مندور صاحب النظم المنهجية كان يدين

لتوازنه في الدراسات الأدبية لتأسيسه القانوني في دراسة الحقوق، وعندما اختار أول كتبه غلبت على عنوانه صورة "القاضي" إذ جعل شعاره " في الميزان الجديد " ولا يمكن أن يقتصر هذا الميزان العادل على مجرد الحياد الموضوعي في تناول القضايا الشعرية، ولا على الاستبصار في مشكلة الأوزان الموسيقية، وإنما هو إشارة رمزية لافتة لجوهر النقد في تقديره وهو ابتكار المعايير التي تحكم الأدب والحياة بالعدل والجمال، أما النموذج الأخير لصورة الذات لدى كبار المفكرين فهو الذي كنت أتذكره هذه الأيام خلال احتفال المجلس الأعلى للثقافة في مصر بالمشروع الثقافي للناقد الكبير الدكتور لويس عوض بمناسبة مرور عشرة أعوام على رحيله، كنت أستحضر لقائي به في إسبانيا عندما دعوته للمشاركة في مؤتمر فكري هناك، وكنت مستشارا ثقافيا لمصر بمدريد، وسألته عندما خلوت به، ما سرّ مصداقيته النقدية التي جعلته أكبر سلطه يرفع ويخفض في أقدار الكتاب والأدباء، فتجاهل الإجابة في بداية الأمر ثم باغتني بسؤال آخر:

ترى هل يكون الذهب ذهبا ما لم يكن مدموغا بخاتم الموازين؟ الناقد الحقيقي هو الذي يحمل هذه الأختام، ولا يسيء استخدامها مرة واحدة في عمره، وإلا سقطت المصداقية التي تشير إليه. منذ ذلك الحين وأنا أفتش -بعين النقد- عن هذا الخاتم السحري الجميل.

# عين النقد (٢)

ما دمت قد تورطت أمام القراء في اختيار كلمة "عين" لتكون عنوانا ثابتا لهـذه الزاويـة، مضافة إلى مهنتي الأثيرة وهي النقد، فلا أستطيع مقاومة الإغـراء اللغـوي بالحـديث عـن العيون، خاصة وأنني دعيت بالأمس القريـب للمشـاركة في نـدوة طريفـة، تعقـدها إحـدى الجمعيات الطبية المتخصصة في الجلد وجراحات التجميل للحديث عـن الجـمال في الإبـداع والشعر، ووجدت ذلك فرصة للتخفف من توترات الأحـداث العالميـة الباهظـة وأصـدائها المرهقة للوجدان العربي. نويت تفادي الدخول في المفاهيم الفلسفية لعلـم الجـمال ونظريـات الفن ومشكلات الجمال في الحداثة وما بعدها حتى لا أجعلهم يندمون على دعـوتي، وقـررت الاقتصار على استعراض نماذج الجمال الحسّي في الشعر العربي. وكانت متعتـي بالغـة بـالجزء الأول من الندوة حيث عرض مجموعة مـن كبـار أطبـاء التجميـل خلاصـة مصـورة لأهـم الحالات التي استطاعوا أن يحيلوا فيها تشويهات الخلقة إلى نماذج مريحـة للاتسـاق والجـمال، وكان من اللافت أن الـبشرة والأنـف والعينـين تحتـل موقعـا بـارزا في خارطـة التعـديلات الجراحية إلى جانب القوام بطبيعة الحال، وكنت أضمر في نفسي الاعتماد على الذاكرة في إيـراد الشواهد الشعرية وتحليل صورها الجميلة، لكنني خشيت من انقطاع المادة وقلة الزاد وغلبـة النسيان، فعمدت إلى كتاب ثمين كنت أعتـزم فـيما مضى أن أسـتخلص منـه صـورة للجـمال الأنثوي في المخيال الشعري. وهو كتاب السريّ الرفاء (٣٦٢ هـ) بمجلداته الأربع " المحب والمحبوب والمشموم والمشروب " الذي نشره مجمع اللغة العربية بدمشق. قرأت على الأطبـاء فهرس الجزء الأول منه في محاسن الخلق مرتبة من القرن إلى القدم ، أو من الشَّعر والأصـداغ والخيلان والخدود والوجنات والحواجب والعيون والأنوف والأسنان والريـق والنكهـة إلى السوق والقدود والمشي والعناق وطيبه، خمس وعشرون بابا تصنع "كتالوج" الجـمال للمـرأة العربية باعتبارها "المحبوب" في عيون الشعراء. وليس بوسعي الآن أن أفيض في ذكر النماذج الثابتة والمتغيرة في هذه الأوصاف، لكن ما يتصـل بـالعين منهـا يسـتحق الاهـتمام الخـاص ، باعتبارها نافذة الروح ومرآة الوجدان.

ولازلنا نذكر كيف أن النقاد العرب كانوا يعتبرون بيتي جرير أغـزل مـا قيـل في الشـعر العربي :

*إن العيـون التي في طرفـــها حـور* ‏ ‏ ‏ *قتلتـــنا ثـــم لم يحيـين قتلانـــا*

*يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به* ‏ ‏ ‏ *وهــن أضـعف خلـق الله إنســانا*

ولعل ما أعجب الذائقة النقدية فيهما هي مفارقة "القـوة في الضـعف" لأن فتـور العـين الحوراء -لا الحولاء- هو الذي كان يفتن الرجال ، ولهـذا كـان الأصـمعي يفضـل وصـفها بالنعاس في قول عدي بن الرقاع :

*وكأنها بـين النســـــاء أعارهـــا* ‏ ‏ ‏ *عينيـه أحـور مــن جـآذر جاسـم*

*وسنان أقصده النعـــاس فرنّقـت* ‏ ‏ ‏ *في عيـــنه ســـنة ولـيس بنـائم*

وربما كان هذا النعاس الذي يتبدى في عيون الحسان مظهـرا للحيـاء والرقـة والمراوغـة والدلال، وهذا عكس ما كان يقوله الأخطل:

*فـلا تلمـم بـدار بنــي كليــب* ‏ ‏ ‏ *ولا تقــرب لهــم أبــدا رحـــالا*

*فــإن لهـــم نســـــاء مبرقـــاتٍ* ‏ ‏ ‏ *يكـــدن ... بالحـدق الرجـــالا*

وأترك لذكاء القارئ المهذب أن يعوض النقاط بالكلمة الجارحة التي مازالت تسـتخدم منذ العصر الأموي حتى الآن لممارسة الجنس، ولنتأمل قول أبي تمام في هذه العيون الجريئة :

*وفــــاتن الألــحاظ والـــخدّ* ‏ ‏ ‏ *متعـــــدل القامــــة والقـــدّ*

*قـــال دعنـــي منــه في عيــنه* ‏ ‏ ‏ *راتـــــعة في جنــــة الخـُــلْدِ*

*طـــرفك زان قلــت دمعــي إذن* ‏ ‏ ‏ *يــــجلده أكـــثر مـــن حـَــدّ*

*فــاحمَّر حتــى كــدت أن لا أرى* ‏ ‏ ‏ *وجنتــــه مــــن كثــــرة الــوَرْدِ*

وعلينا أن نغمض عينينا عما لا يروقنا من كلمات حتى نري ما في الشعر من جمال.

# حرية الإبداع في الخطاب الأدبي

بوسعنا أن نقرأ مسيرة الفكر الإنساني عبر تحليل خيط رفيع من الخطاب الأدبي، حيث تتمثل فيه بتركيز شديد مجموعة من الخواص المجسدة لآليات الإبداع الإنساني ومعوقاته الأساسية.

فالخطاب الأدبي يمثل حركة اللغة في صناعة الوعي، وطرائقها في تشكيل أنماط الفكر، مبرزا طاقتها في توجيه الحياة وتعقيل معطياتها.

من هذا المنظور بوسعنا أن نعتبر الأدب متحفا للغة، نرى فيه آثارها الحضارية الأولى وإنجازاتها الجمالية الثانية، كما نشهد مراحل نموها وهي تحتضن الكون وتعمر فضاءاته المعرفية والفنية، فاللغة الأدبية بمثابة خطاطة تفصيلية لخارطة الجينات في الفكر الإنساني، نقرأ فيها ماضيه ومستقبله معا.

يقدم الخطاب الأدبي عرضا مسجلا لأشكال التخيّل الإنساني نشهد فيه كيفية تجاوز الضرورة إلى الحرية، ونرى منه كيف تولد الصور من رحم التصورات ثم تعود لإثرائها في حركة متبادلة، الخيال هو الذي يفك حصار الإنسان ويحرر طاقته، هو الذي يضاعف رقعة الأرض التي يقف عليها ورقعة السماء التي تظلله مئات المرات، هو الذي يعطيه قوة الوحوش وتحليق النسور وإمكانيات قهر قيود الزمان والمكان، الخيال الأدبي ومن بعده العلمي هو شاهد تفوق الإنسان على الطبيعة وعلى ذاته وهو أبرز أسلحته لصناعة الحضارة على وجه الأرض.

على أن ما يميز الخطاب الأدبي إنما هو قدرته على الاحتفاظ بالعلامات الكبرى في حصاد الثقافة، بنقل رموز العقل والوجدان إلى كلمات تبعث في الروح أصداء العصور الماضية، وتحيي في الخاطر نكهة الوجود المتغيرة، بدون هذه الرموز تخرس الحجارة، وتصمت الآثار، وتنطمس معاني التاريخ، من الكلمات نعرف كيف تتراكم خبرات الحياة وتتوالد الأساطير وتتربع العقائد على أفق البشر، وإذا لم يكن بوسع الإنسان في كل الأحوال أن يمارس حياته بدون طقوس ورموز، فإنه لا يستطيع أن يدرك فاعليتها بعيدا عن أدبيات الخطاب.

وربما نقترب أكثر من خواص الخطاب الأدبي، منجزاته ومحاذيره، ونحن نستعرض أنواعه ووظائفه الإجمالية بما يكشف عن آلياته المحددة، ولن نستطرد في هذا السياق للإفاضة فيما هو معلوم متداول، فغايتنا تقديم صورة مصغرة من منظور متعين هو جدلية البوح والتحريم وما بينهما من مسافة توجز مسعى الإنسان لامتلاك كلمته ومصيره ووعيه بالكون من حوله.

وإذا كان الخطاب الأقدم هو الشفاهي المتمثل في الشعر المغنَّى والحكاية المروية، والأمثولة المتداولة، والأساطير القابعة في أعماق الروح المجسدة لأشواق الإنسان، فإنه مراوغ مرن، يثري في كل عملية من التناقل، ليتكيف مع المواقف المختلفة ينمو ويتطور يطفو على سطح المجالس أو في لحظات الخلوة والاستبطان، وقد يخبو في طيات الذاكرة، لكنه يظل دائما عزاء للفرد وغذاء للجماعة صانعا لمزاجها وللخيط الشفيف الذي يربط بين أفرادها على اختلاف أحوالهم.

لعل أعظم أخطار الخطاب الشفوي هي سرعة التحول وشبح الاندثار، فلأنه يتغير بقدر مع كل استخدام جديد فحريته موضع اختبار يومي، وقدرته على النفاذ من سياج الممنوعات محدودة. فمن لا يقوى على تحمل مسؤولياته يهرب إلى الصمت حينا، ريثما يدهمه إغراء المشاركة بعد ذلك، وإنه يخضع للضمير الفردي في مناوراته للرقابة السلطوية، لنأخذ أغاني الأعراس في الريف المصري لنجدها مفعمة بلذة الشهوة ووصف مفاتن الجسد، فهي تهيئ الشباب لاقتطاف زهرة العمر دون حياء، ولنتذكر حكايات ألف ليلة وليلة قبل أن تخضع للتدوين المتعدد، ففيها خلاصة خبرة الشعوب الشرقية بالحياة والخيال والفن، بعلاقات الأفراد والجماعات وأساطيرهم المتوارثة، إنها مرآة هويتهم دون تزييف وبصمة روحهم عبر الزمان البعيد.

## التراث المدوّن :

لكن التراث المدون في الخطاب الأدبي هو الذاكرة المحفورة والرصيد الباقي، لا تناله أيدي العبث والمحو إلا أن يتعرض للحجب عن الآخرين، والمطاردة في المكان، وهو بطبيعة الحال يتمثل في عدة مستويات:

١- الإنتاج الشعري المصفَّى بالكتابة في الدواوين والموسوعات، وفيها يتجلى الإبداع اللغوي والتخييلي برموزه ورؤاه في ذروة توهجه الجمالي.

٢-المدونات السردية من قصص وحكايات قديمة أو روايات فنية محدثة، وهي تسجل العوالم التي صنعها الإنسان وخلق بها شكل الوجود مرات متكاثرة، ليسجل رؤيته له، ومعناه المستقر في أعماق الضمير.

٣- النصوص الفائقة في المسرح والمقال والكتابة الأدبية الفاتنة باللغة وهي مغامرات ناجحة في الفكر والثقافة والإبداع المتواصل.

فإذا تساءلنا عن السدود التي تعوق تدفق هذا النهر وفيضان خطابه وجدنا أن أولها يكمن في ضمير المبدع ذاته، فهو نموذج لجماعته، يغوى بغوايتهم ويرشد بصوابهم، وإن كان دائما يتقدم خطوة طليعية أمامهم. عندما يساوره الشك في قيمة إنجازه، ويقلقه التساؤل عن جدواه، أو يخشى مغبته يقيم العقبة الكبرى الداخلية أمامه. ولا يقتصر هذا على مجرد النقد الذاتي المشروع والضروري ، بل يتصل بعملية الوأد المبكر لبنات الفكر والإجهاض المسبّق لمواليده، ربما خوفا من فقر الروح أو خشية من صداع الآخرين.

لنأخذ نموذجا واحدا من تاريخ الأدب العربي على ذلك، وهو أبو حيان التوحيدي، أكبر كتاب القرن الذهبي، وهو القرن الرابع الهجري وهو على مشارف التسعين من عمره، في ثورة على النفس والآخرين، ومع أن حسن الحظ قد أنقذ كثيرا من هذه الأعمال التي كانت نسخها قد تسربت وتعددت ولم يعد بوسعه أن يعدمها كلها فإنه يبرر عمله قائلا:

"كيف أتركها لأناس جاورتهم تسعين عاما فما صحَّ لي من أحدهم وداد، ولا ظهر لي من إنسان منهم حفاظ، ولقد اضطررت بينهم -بعد الشهرة والمعرفة- في أوقات كثيرة، إلى أكل العشب في الصحراء، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة، وإلى بيع الدين والمروءة، وإلى تعاطي الرياء بالسمعة والنفاق، وإلى ما لا يحسن بالحر أن يرسمه بالقلم، ويطرح في قلب صاحبه الألم". ففائض الحرية والكرامة لديه، والرغبة في هجاء عصره ومجتمعه، كل ذلك قاده لمحاولة الانتحار الأدبي التي لم تتم، وإن كان يعدد من سبقه من العلماء والأدباء إلى ذلك فيشعرنا بأننا خسرنا كثيرا من إبداعهم العلمي والأدبي، منهم أبو عمرو بن العلاء، وداوود

الطائي، ويوسف بن أسباط، وأبو سليمان الداراني، وسفيان الثوري، وأبو سعيد السيرافي وغيرهم الكثير. ولعل في قراءة هذه الأسماء من مختلف النحل والطوائف ما يشير إلى أن الأزمة الفكرية لم تكن فردية ، بل كانت توشك أن تكون ظاهرة في الثقافة العربية في عصرها المتضخم بالعلوم والمعارف والآداب، لأن أسباب الحياة كانت شاقة، وتركيب المجتمع المهني والطبقي كان معقدا لا يسمح للكتاب، بالكفاية المستقلة، ويؤدي بهم إلى أن ينشدوا في كثير من الأحيان بيت الشاعر الذي يقول:

*غزلت لهم غزلا رفيعا فلم أجد لغزلي نساجا فكسرت مغزلي*

لكن العقبة الثانية كانت أفدح أثرا وأنكى وقعا، وهي التي كانت ولا زالت تتربص بالفكر والأدب والإبداع، وتتمثل في طغيان السلطة وتجاوزاتها، سواء كانت سلطة زمنية عند الحكام والملوك والأمراء، أم دينية عند رجال الكهنوت وخدام طقوسه الحرفية من كل الملل والأديان، وإذا كانت هذه السلطة في -حدودها الطبيعية ضرورة لانتقام الحياة وإدارة شئون السياسة والدين، فإن سوء استغلالها، والتواطؤ فيما بينهما يجعلانها أكبر نقمة تصاب بها المجتمعات، وليست مسيرة الحضارة الإنسانية في تجربتها السياسة وصولا إلى الديموقراطية، والدينية التي انتهت إلى تحييد الكنيسة، سوى سلسلة من المعاناة المحتدمة لتدجين السلطة ومنع طغيانها المستمر.

وإذا كان تاريخ الثقافة العربية يحفل بوقائع هذا الطغيان -على غير ما يحلو لنا أن نزعم عادة- فسأختار نموذجا لأشير إليه باعتباره علامة وشاهدا على غيره ، وهو ابن المقفع الذي كان يعد أكبر أدباء العربية في القرن الثاني الهجري ، حيث قتل ومثل بجثمانه بطريقة بشعة ولما يزلْ في السادسة والثلاثين من عمره، وكان جرمه محاولة اللعب في مربض الحكم بعد أن قضى حياته يصوغ قوانين السلطة عبر رموز الحيوانات في " كليلة ودمنة " لكنه تورط في كتابة عهد للأمير على عمه بالوفاء لولايته، وإن لا فنساؤه طوالق وعبيده أحرار إلى غير ذلك من الشروط القاسية، فكان جزاؤه أن سحقته رحى السلطة ومثلت بجسده، وإن كان هناك من يقول إنه آثر مثل سقراط أن يجرع السم قبل أن تمتد له يد التنكيل أو يشعر بها.

## *انتصار الأدب:*

بدلا من أن نسرد تاريخ اضطهاد الفكر الأدبي نتوقف عند نموذج حيّ لانتصاره، لواحد من شيوخ المعرفة الشعرية والفكرية في الثقافة العالمية، إنه أبو العلاء المعري الذي كتب رسالة الغفران ليرد بها على كل الأصوات الجارحة المنادية بتكفير الأدباء والشعراء والفنانين، فقد تلقى المعري رسالة لأحد الشيوخ المتحاملين، يدعى ابن القارح يخبره فيها أنه "مغتاظ من الزنادقة والملحدين، الذين يتلاعبون بالدين، ويرومون إدخال الشبه والشكوك على المسلمين، ويتظرفون إعجابا بالمذهب الذي عبر عنه أبو نواس بقوله: تيه مُغَنٍّ وظَرف زنديق"

والمشكلة لدى هذا الشيخ الطاعن في السن والأدب، أنه كان في شبابه ممن يضمر قدرا من الشك والتحرر، ولكنه يأخذ الآن في إحصاء من يرميهم بالزندقة من العلماء والأدباء فلا يكاد يسلم منه أحد من كبار المبدعين في العصر القديم، يذكر من الشعراء مثلا بشار بن برد وأبا نواس وابن الرومي وأبا تمام والمتنبي ويبدو أنه بتوجيه رسالته إلى المعري يشير إليه هو الآخر بإصبع الاتهام. فضلا عن الفلاسفة والمتصوفين مثل الحلاج والراوندي وغيرهم.

عندئذ يتخذ المعري في الرد عليه استراتيجية مذهلة، لا يناقشه بالمنطق ولا يقارعه الحجة بالدفاع عن هؤلاء، وإنما يشرع في وجهه سلاح التخيل الأدبي، حيث يتصور غريمه في رحلة إلى العالم الآخر، إلى الجنة، فلا يلقى فيها سوى هؤلاء الشعراء، فإذا ما عبرها إلى النار وجد الفقهاء والمتشددين ممن لم يفعلوا شيئا يبرر غفران ذنوبهم إنه يجر صاحبه المتشدد اللدود إلى منطقة مبهمة عذبة، تتفجر فيها الشعرية، وتنطلق إليها الروح الظامئة للخلود لتصيب من لذائذ الفن ومتع الحسّ والعقل والشعور ما يعكس موازينه، ويرد عدوانه على الشعر والحياة معا. يفعل المعري ذلك محتميا دائما بظل النصّ القرآني البليغ. بعبارة مقتصدة واستشهاد صائب وتأويل ناجع، هذه هي نقطة القوة في تصوراته وأخيلته، تجانسها التام مع المخيّلة العربية الإسلامية واتساقها الصحيح المدهش مع معطياتها القريبة. إذا لو كان هناك عالم يمكن أن يوصف في العصر الوسيط بأنه شعريّ حقا، ينتصب ملاذا للحرية وعزاء للحرمان وإشباعا للأشواق، لكان عالم الجنة، ومن ثم فإن تصويره وتجسيده، وإعماره بالشعراء

والأدباء والمفكرين، كما فعل دانتي بعد ذلك في الكوميديا الإلهية هو أعظم انتصار للفكر الإبداعي وإنصاف لأهله من أدعياء الثقافة.

لكن المعري عندما كان يريد أن يبلور رأيه ورؤيته لصراع العقل الإنساني مع اللاهوت كان يعبر عن ذلك بشجاعة انتحارية في مثل قوله :

*هفت الحنفية والنصارى ما درت*

*ويهود جارت والمجوس مضلّلة*

**اثنان أهل الأرض:** ذو عقل بلا دين، وآخر دَيِّنٌ لا عقل له، ولأن القول يتقلب على أحوال الإنسان، ولحظات صدقه وضعفه، فقد أصبح شعره تجسيدًا لعذاب المفكر وحسّ الفنان تجاه دراما الوجود الإنساني.

## العوالم الموازية:

إذا انتقلنا في انخطافة بارقة إلى العصور الحديثة وجدنا اختلافا جوهريا في استراتيجية الخطاب الأدبي تجاه المحاذير الكبرى، فقد عرفت الثقافات العالمية -ومنها العربية- كيف تنزع رداء الألوهية عن السلطة وتعرّي جسد الإنسان في فعل جمالي مبدع، لكن بؤرة الصراع بين المفكر وجمهوره ظلت ماثلة في المسافة الخاصة بحرية التأويل في الشأن الديني، لم تعد تجدي ثنائية ابن رشد في التمييز بين الخاصة والعامة، لأن ثورات الاتصال المتتالية أعطت الجميع حقوق المعرفة وألقت عليهم بمسئولية الحكم، هنا تفرد الخطاب الأدبي بآليات مراوغة جعلته يتمتع بهامش واسع للمناورة؛ بأكبر مما يتاح للخطاب الفلسفي والإعلامي، نشير منها على وجه الخصوص إلى ثلاث آليات :

<u>**أولها:**</u> انشطار الذات المبدعة إلى مؤلف نادت المناهج النقدية المحدثة بموته، بمعنى إخراجه من حلبة البحث والتأمل والمحاكمة، احترام حياده وعدم الزج باسمه في معترك الأدوار القيمية، وقد كان النقد الوجودي مثلا خطا في سبيل ذلك خطوة هامة عندما أعفى الشعراء من مسئولية الالتزام، وجاء النقد السردي ليكمل هذه الصورة معفيا المؤلف الفعلي من مسئولية أقوال شخوصه وأصواته المختلفة، أما الشطر الثاني من الذات المبدعة فهو المؤلف الضمني الورقي الذي تسند له مسئولية الخطاب الأدبي، وهو ليس

من لحم ودم، لكنه كائن إبداعي مفترض. وكانت هذه الآلية مثلا هي التي اعتمدنا عليها في تبرئة "حيدر حيدر" إبان أزمة روايته "وليمة لأعشاب البحر" وإن نازعنا في ذلك أعداء الحرية ممن يصرون على كبح الخطاب الإبداعي وإلجام فمه.

*والآلية الثانية:* تتمثل في مجموعة من التقنيات الفنية التي طورتها الأشكال الأدبية من شعر وسرد ومسرح، بحيث تمكنها من تفادي الخطاب المباشر وبشر رسالتها عبر مستويات دقيقة من الرمز والإيحاء وتركيب الدلالة من مراحل متعددة، بما يجعلها تنتقل بيسر وحلاوة إلى القارئ دون أن تصدم شعوره، خاصة وأنها لا تفعل أكثر من تمثيل وعيه العميق بالكون وتجسيد هواجسه الدقيقة تجاهه، وتوليد معانٍ كان يسرها في نفسه ويخشى البوح بها حتى يجدها في أبهى تجلياتها الجمالية.

*أما الآلية الثالثة:* التي تسمح للخطاب الأدبي بتجاوز المحاذير العديدة التي يقيمها القراء غير المدربين على الصدق في الفكر والشعور، فهي ناجمة عن طاقة الإقناع الوجداني والعدوى العاطفية والسحر التعبيري الذي يمارسه فن القول الجميل، إذ يعتمد على الحسّ الإنساني المتلهف لنشوة الإبداع عندما ينبض بنسغ الحياة ويبعث في أعماق الروح وجدا بالوجود يجعل القارئ في موقف جديد يكتشف فيه إمكاناته في الفهم والتذوق والاستمتاع بحلاوة الإنتاج والتغلب على ضيق الصدر والأفق، إنه يحرر قارئه ويتيح له متعة المشاركة في الخلق.

## نظرية عربية في النقد، مصطلح مغلوط

كان " ديكارت " يقول إن العقل أعدل الأشياء قسمة بين الناس، ويعني بالعقل القدرة على الفهم وقابلية الإدراك، مما يمكن أن تسمى بالذكاء الفطري، ولا يعني ما يختزنه الذهن من معلومات أو تحتفظ به الذاكرة من معارف، لأن تفاوت الناس في العلوم أشد من اختلاف نصيبهم في الأرزاق، ويبدو أن الاختلاف في تحصيل العلوم يؤثر بدوره على القرائح والقدرة على الفهم، وربما كان المتنبي يشير إلى شيء من ذلك عندما قال :

*وكم من عائب قولا صحيحا ... على قدر القرائح والعلوم*

*ولكن تأخذ الآذان منه ... وآفته من الفهم السقيم*

لكن يظل افتراض تساوي الناس في العقل أكثر إنسانية وأدعى إلى قيام الحوار بينهم على أساس التكافؤ والنقد والاحترام. ولعل المدخل الصحيح دائما لمناقشة القضايا الإشكالية هو اختبار المصطلحات وتحديد المفاهيم للتعرف على ما مقصده من معاني الكلمات قبل أن نحسم مواقفنا منها ونرسم معالم توافقنا أو تخالفنا المشروع حولها، لأن هذا المدخل يوفر علينا كثيرا من سوء الفهم غير الضروري، ويكفينا سوء الفهم اللازم والناجم عن تعدد مشاربنا وأذواقنا، ومعارفنا وخبراتنا، فالاقتصاد في المجهود يقتضي أن نبدأ بتحليل المقولات والسخاء في متابعة التفاصيل.

وسأخصص هذا المقال لشرح عبارة قصيرة مكونة من ثلاث كلمات، لا تكاد تشكل جملة مفيدة، لكنها تثير من القضايا ما هو كفيل بإشعال الحرائق والمعارك، مما ينبئ عن أهمية الكلمات لنا، وتوقف الحياة أحيانا عليها. هذه العبارة المقتضبة هي "نظرية نقدية عربية" وهي مقولة رائجة، تمثل حلما جميلا وأملا يراودنا لنشبع حسنا القومي المحيط، ويستجيب لآفاق تطلعنا للمستقبل حيث نتمنى أن تقوم لنا "دولة عربية" ذات كيان دولي مهيب، وأن يكون لهذه الدولة قوتها المادية والأدبية، منظومتها السياسية والاقتصادية والثقافية، إنجازاتها الحضارية في كل المجالات، ومنها مجالات الأدب والنقد. العبارة إذن مغرية ومثيرة للأشواق، ومن يعترض عليها يضع نفسه في صف أعداء العروبة وأحلامها المستقبلية، إذ توشك أن تصبح شعارا فكريا طموحا لا ينبغي لأحد أن يطعن فيه، وهو شعار يستقطب

عواطفنا، لكنه لا يقوى على مجابهة التحليل العقلي المنظم، وأحسب أن الكلمة المحورية فيه وهي " النقد " -واسطة العقد- هي التي ينبغي أن نعملها ونوظفها لفهمه وتفكيكه.

فما هي النظرية أولا؟ هل هي مجموعة الأفكار ووجهات النظر التي تكونها الجماعة البشرية عن ذاتها وموقفها الاستراتيجي من الآخرين، وتستمدها من خبراتها العريقة في التاريخ وموروثها الحضاري، مما يشكل رؤيتها للعالم ويصبغ حساسيتها تجاهه؟ الواقع أن هذا المفهوم يقترب من كلمة أخرى هي "الأيديولوجيا" وليست النظرية فهي المنظومة الفكرية التي تعتنقها جماعة ما وتتكيف بها في وعيها وسلوكها،

ومع أننا نسمع كثيرا عن عصر سقوط الأيديولوجيات، إلا أن الناس في ذلك ليسوا سواء، فالقوميات، ومنها القومية العربية منظومات أيديولوجية، ومازال أملنا كبيرا في أن يكون لها دور تاريخي فعال، والثقافات الكبرى في الحضارة الإنسانية لها ضمائرها الأيديولوجية التي توجه حركتها وتحدد مدى نضجها. ومن ثم فإن لها خصوصيتها المكانية على وجه التحديد، فـ"الأيديولوجيا" ليست نتاجا ماضويا يتجذر في المورث فحسب، ليست محصلة سلبية للعقائد والآداب والفنون الناجزة. ليست قدرا لا مهرب منه يتولد من الحتمية الجغرافية أو التاريخية أو العرقية، بل هو فوق ذلك تعبير عن "الإرادة الجماعية" الحرة الواعية المتطلعة للمستقبل، ومن ثم فهي ليست شرا نحمد الله على أن عصره قد ولى إلى غير رجعة، بل إن الكدح الأيديولوجي أمام شعوبنا مازال طويلا حتى تدخل العصر الحديث بشروطه وآلياته.

لكن المهم لدينا الآن أننا عندما نتحدث عن "نظرية نقدية" لا نشير بذلك إلى المحتوى الأيديولوجي لفكرة النظرية، وهو محتوى يتضمن تلك العناصر الفعالة من الموروث الثقافي الخصب.

مصطلح "النظرية" يرتبط بحركة العلم وليس بالأيديولوجيا، فهو مجموعة من الفروض المتماسكة التي تقدم لتفسير ظواهر الواقع وشرح قوانينه، ويتسم بعدد من الخصائص نبرز منها ما يلي:

<u>أولا:</u> قابليته للتكذيب، فالنظرية تختلف من الدوجما والعقيدة التي لا تقبل الكذب لأنها صادقة دائما، وهذا يعني أن النظرية موقوتة، مرتبطة باللحظة الآنية، معرضة دائما

للنقص والتعديل ، فتاريخ العلم هو تاريخ اكتشاف المقولات الكاذبة، ومحاولة دائبة لتحديد الحقائق الآنية، القابلة للاختبار العملي، والمصوغة في قوانين متحركة ومتجددة. ولا يخفى علينا أن ما يقبل الكذب هو ما يقبل الصدق أيضا. فالنظرية بالمفهوم العلمي تضع الفروق المفسرة للواقع والمحددة لقوانينه طبقا لدرجة معرفة الإنسان بها في فترة ما، فهي صادقة في فترة سيادتها وحكمها، فإذا تخلت عن عرش الحقيقة في مرحلة لاحقة لم يصبح من حقها العودة للمطالبة به.

**ثانيا:** الطابع الإنساني العالمي للنظرية العلمية، فهي لا يمكن بحكم شمولها وكليتها أن تكون قاصرة على جنس معين أو مكان محدد ، فالعلم يطمح لاكتشاف قوانين الكون والبشر، ومقولاته تتجاوز اللغات والأعراق ، وإذا كان هذا النموذج جليا لا يقبل الجدل في العلم الطبيعي فإن العلوم الإنسانية تنحو إلى تحقيق نسبة متزايدة منه. تتمثل ركيزتها الأولى في التميز بين مرحلتين في الفكر الإنساني. الأولى هي ما قبل العلم التجريبي السببي والثانية هي ما بعد العلم، ولم يعد من المجدي لأن نخلط بين هذين النوعين من التفكير في كل مشاكل الطبيعية والإنسان.

**ثالثا:** إذا كان العلم لا وطن له ولا جنس ولا قومية وتاريخه يظل مجرد مراحل احتراق تم تجاوزها فهو يعتمد على نموذج زمني إنساني مخالف للنموذج الثقافي الأيديولوجي المكاني، فتاريخ العلم وكشوفه يمكن أن تنسب إلى الشعوب التي قامت بها، فيقال العلم المصري القديم، أو العلم الصيني، أو العلم العربي الوسيط، لكن نظرية العلم المعاصرة لا تلبث أن تخرج عن مصدر انتمائها ونشوئها الأول لتصبح إنسانية بمجرد معرفتها فليس هناك اليوم علم أوربي وآخر أمريكي أو ياباني، وإنما إنتاج تكنولوجي ينتمي إلى هذه البلاد، أما المعرفة العلمية ونظرياتها الراهنة فلا يمكن أن تسند لبلد أو لغة أو ثقافة، أصبحت ملكا للإنسانية، أصبحت حقا لهذا العقل الذي قال لنا ديكارت إنه أعدل الأشياء قسمة بين الناس، من حقي كعربي أن أضيف إليها أو أعدل منها دون أن أضع عليها توقيعي القومي الخاص.

لكن ليس من حقي على الإطلاق أن أتجاهل المنجز المعرفي الإنساني للنظريات العلمية وأصر على إعادة اختراع كهرباء عربية أو ذرة يابانية. فإذا اصطلحنا على هذا المفهوم البسيط

لكلمة نظرية وربطه بالعلم لا بالسياق الأيديولوجي التاريخي فلننظر في المصطلح الثاني وهو النقد لكي نحدد مستوى اتساقه مع الإطار النظري الأول.

يمكن أن نعني بالنقد التذوق الجمالي للأدب، والتواصل الشخصي الحميم مع الإبداع اللغوي الفني، والاستجابة الكلية لما تثيره فينا النصوص من حس وشعور، وما تقدمه من فكر عاطفي وما تتيحه من متعة رائقة، وتواصل حلو ومطارحة بهيجة بحيث يصبح النقد عشق الفن الموصول ولذته الدائمة وهذا شيء ما زال يستعصي على الاحتواء الكامل والفهم التام لتعقده وتشابكه واختلاف مساربه ودروبه وهو فيما يبدو يتوقف إلى درجة كبيرة على خواص اللغات الإبداعية وفاعلية عناصرها الموروثة ودرجة تداخلها مع اللغات الفنية البصرية والسمعية الأخرى، مما لا يزال مجالا مفتوحا ينتظر النظريات العلمية التي تقوم بوضع الفروض الكلية الشارحة لآلياته ووظائفه، النقد باعتباره ممارسة عملية فردية يتضمن نسبة عالية من الإبداع ذاته، مما يجعله رهين اللغة، وقرين الشخصية، وواضح المذاق المحلى، بما يجعله قريبا من النظر بقدر ما هو بعيد عن النظرية.

أما نظريات النقد فهي شيء آخر مختلف، إنها الفروض الكبرى التي يقدمها الفكر عن ماهية الأدب وعلاقته بالواقع وطبيعة المتخيل وكيفية تشكله، أي أنها تتضمن نظريات الأدب ذاته من ناحية ومناهج تناوله وتحليله من ناحية ثانية، ومن ثم فهي مباطنة لتطور الوعي المعرفي والعلمي بالظواهر الأدبية على المستوى العالمي، ومصاحبة للتقدم المنهجي في متابعتها. وهي فروض حركية تمضي في منظومة متجانسة من نظريات العلوم التي تتماس وتتقاطع معها مثل علوم اللغة والنفس والإنسان والجمال والشعرية، فأي إنجاز حقيقي في إحدى حلقات هذه المنظومة يتم في أية لغة في العالم المندرج في سياقها سرعان ما تترتب عليه مواصفات جديدة تعدل من القوانين السابقة وتبرز بعض الجوانب التي كانت خافية أو متوارية من قبل، نظرية النقد إذن -مثل بقية نظريات العلم- عالمية إنسانية مفتوحة لكل الأجناس ومرهونة بالتطور العلمي في الفروع التي تصب فيها، خاصة وأن عددا كبيرا منها قد آذن بالانتقال من مجال العلوم الإنسانية إلى العلوم الطبيعية المضبوطة، ويكفي أن نمثل لذلك بعلم اللغة وهو أشدها قربا من الأدب وتأسيسا للوعي المعرفي بآلياته ووظائفه، فمن بين مجموعة المستويات اللغوية المتراكبة بنيويا أصبح المستوى الصوتي الآن يخضع للتقنيات التجريبية في إنتاجه وقياسه وإعادة وصفه وتحديده بشكل آلي ودقيق بحيث لم يعد متوقفا على نسبية التناول الإنساني له ولا معرضا للخطأ في وصفه وتحديده بعد أن قامت أجهزة قياس

الأصوات وإنتاجها وتسجيلها كتابة وحتى طبعها بكل العمل في هذا المجال، وكذلك فإن خضوع بقية المستويات من حرفية ومعجمية ونحوية للمعالجة بالحواسب الآلية بحيث يمكن أن تختزل في معادلات رياضية مضبوطة قد وضع اللغة تحت المراقبة الدقيقة للعلم، وبقي المستوى الدلالي وحده -بطبقاته العديدة من تعبير حرفي أو مجازي- هو الذي يستعصي نسبيا على الضبط التجريبي التام، وإن كانت منجزات العلم في هذا الصدد تبشر بضيق الفجوة يوم بعد آخر، ونضرب مثلا لذلك بالتقدم الذي تم في الآونة الأخيرة في تحديد الخواص الأسلوبية لكل كاتب عبر برنامج "المجموع التراكمي" الذي يقيس أطوال الجمل وأنواعها والصيغ والتعبيرات المفردة وأشكال استخدامها وتوافقاتها لدى كل أديب بما يسمح بترجمة أسلوبه إلى شكل بياني دقيق يتضمن أية تعديلات داخلية تحدث له، بحيث يتسنى التمييز الآلي بين ما كتبه حقيقة وما يسند إليه أو يدعيه لنفسه مما يؤذن بانتهاء عصر السرقات الأدبية، وإن كان لا يستنفذ بقية الإمكانات الإنسانية في تحديد المستويات الأسلوبية وتقييمها ومعرفة وظائفها الجمالية.

لكن المهم في كل ذلك هو أن نظرية النقد تمضي بشكل مصاحب ومتفاعل مع بقية نظريات العلم وتطورات المعرفة الإنسانية، وعندما يحدث تعديل جوهري لبعض معطيات العلم الإنساني لابد أن يؤثر ذلك عليها، وبوسعنا أن نتذكر ما حدث في العقد الأخير فقط من انهيار النموذج العملي للنظرية الاقتصادية والاجتماعية الماركسية وما ترتب على ذلك من اهتزاز أبنيتها الجمالية والفكرية بحيث لم يعد في مقدور أحد أن يتحدث عن آلية العلاقة بين الأدب والمجتمع أو حتمية التبشير بالمستقبل الاشتراكي للعالم كوظيفة نقدية جوهرية بعد هذا الإخفاق المريع.

وإذا كانت نظرية النقد لا تقوم في فراغ معرفي ولا يمكن أن تبدأ في أية ثقافة من نقطة الصفر، بل لابد لها أن تبدأ في حلقة التراكم العلمي أو القطيعة من حيث انتهت النظريات السابقة عليها متفاعلة مع نتائجها ومتواصلة مع منجزاتها كي تتجاوزها، فإن التجربة الإبداعية المفتوحة بين كل اللغات تسهم بدور كبير في تطوير المقولات النقدية وإثرائها بالفروض الخصبة، كما أن العرق الفلسفي الذهبي عندما يسري في شرايين الفكر الأدبي ويربطه بمحصلة الوعي التاريخي للإبداع من جانب، والاستشراف المستقبلي لإمكاناته من جانب آخر، كل ذلك يؤدي إلى تفوق بعض الثقافات على بعضها الآخر في هذا النوع من الإنتاج الرفيع.

وأحسب أن الثقافة العربية ليست أقل من غيرها قدرة وكفاءة على الإسهام في إنتاج المعرفة النظرية للأدب والنقد شريطة أن يتم ذلك في الإطار التالي:

**أولا:** أن يكون ذلك بعيدا عن التعصب العرقي للغة، الذي يتصور أن النظرية تنبثق منها وتقتصر عليها، إذ نفقد بذلك طابعها المعرفي وصبغتها العلمية، وفكرة الخصوصية التي يتم توظيفها في هذا الصدد ضارة إلى مدى بعيد، فخصوصيات الحالات المختلفة لا تعوق على الإطلاق عمومية المنظور العلمي ولا عالمية منهجه، فصفة العروبة عندما تضاف للنظرية قد تكشف عن موطن نشأتها الأولية، لكنها لا ينبغي أن تظل ملازمة لها، فلكي تثبت مصداقيتها لابد أن تتجاوز موطنها -إن كان لها موطن واحد- كي تنتقل إلى ضمير العالم وتسكن ذاكرته.

**ثانيا:** أن يتم ذلك في صحبة النظريات الأخرى وبالتفاعل المستمر معها، وليس بتجاهلها أو العزلة عنها، مما يتطلب تأكيد غياب الطابع القومي وتجاوز الحاجز اللغوي، فلكي يقدم أحدنا الآن نظرية في نقد الأدب ينبغي أن يكون مستوعبا لأهم النظريات العالمية اليوم مدركا لحركيتها وقادرا على التقدم المعرفي بها خطوات أخرى، وأحسب أن بعض الأسماء العربية اللامعة قد أسهمت خلال العقدين الأخيرين في تنمية وتحريك نظريات النقد العالمي بتحقيق هذا الشرط الجوهري.

**ثالثا:** يتطلب هذا الإسهام تقليص الجانب الأيديولوجي للنظرية، المرتبط عادة بتاريخ العلم وماضيه القديم، لإيراد السمة الإنسانية الشاملة وتبني منظومة القيم العالمية للحضارة الحديثة المتخطية للأجناس والأعراق، والتي تعتمد على الإعلاء من شأن الحرية والعلم ونشدان مستقبل مشرق للإنسان.

من هنا فإن مصطلح "نظرية نقدية عربية" يبدو مغلوطا إن قصدنا منه حصر الوصف وقصر النظرية على العروبة، لكنه يبدو مبشرا بأفق مستقبلي واعد إن هدفنا إلى دفع الإسهام العربي للمعرفة بالأدب ونقده إلى فضاء عالمي رحيب، لا تمثل فيه اللغات قلاعا حربية قرووسطية بقدر ما تعد أقمارا صناعية تبث نور العلم وتغني أنشودة التواصل الإنساني الجميل، بحيث يصبح العلم- مثل العقل الذي بشر به ديكارت- أعدل الأشياء قسمة بين الناس والشعوب.

# الفكر الأدبي وثورة يوليو

كانت "الحركة المباركة" التي قام بها تنظيم الضباط الأحرار لتغيير مسار السياسة المصرية ومصير الجيش في يوليو عام ١٩٥٢م، بحاجة إلى خيال رجل مثل عميد الأدب العربي طه حسين كي تسمى "ثورة"، كما كانت بحاجة إلى الفكر الأدبي الإبداعي والنقدي الذي شاركت في صياغته عشرات العقول الكبرى في مصر كي تصنع أفقها في امتداد التغيير الثوري حتى يشمل الحياة الاقتصادية والتشكيل الطبقي والهوية القومية. فالثورة حلم ونبوءة قبل أن تكون مشروعا مخططا وعملا واقعيا ملموسا.

وإذا توقفنا عند شهادة زعيم الثورة جمال عبد الناصر لوجدناه يرد التفكير فيها، وهذا ما ينطبق على أبناء جيله كلهم، إلى كلمات توفيق الحكيم الموحية في "عودة الروح" عن "البطل المنتظر" الذي كان ينقص المصريين كي تجمعهم العاطفة والإيمان في واحد "لا تستهن بهذا الشعب المسكين اليوم، إن القوة كامنة فيه، ولا ينقصه إلا شيء واحد.. ينقصه ذلك الرجل منه الذي تتمثل فيه كل عواطفه وأمانيه ويكون له رمز الغاية.. عند ذاك لا تعجب لهذا الشعب المتماسك المتجانس والمستعد للتضحية إذا أتى بمعجزة أخرى غير الأهرام".

لم يكن الحكيم بدوره يبتكر حلم البطل أدبيا فحسب، كان يسجل بوعيه الإبداعي مراحل الثورة السابقة، عندما تولاها عرابي قبيل الاحتلال وأشعلها سعد زغلول بعد عدة عقود عام ١٩١٩. وكان مفكر أدبي آخر هو الدكتور محمد حسين هيكل قد ربط بطريقة علمية وتاريخية صارمة بين الثورات الأدبية والسياسية قبل ثورة يوليو، بل وتنبأ بها قبل قيامها بقرابة عشرين عاما عندما قال في كتابه "ثورة الأدب" عام ١٩٣٣م:

"نشأت ثورة الأدب خلال السنوات الخمسين التي انقضت حتى يومنا الحاضر (أي أنها بدأت بثورة البارودي وعرابي) فأخرجت صورا مختلفة في النثر والشعر جديرة بالعناية والدرس، وكما أن الثورة العرابية لم تنته إلى اليوم لأنها لم تحقق غاياتها، كذلك لم تنته ثورة الأدب بعد إلى غاية.. لقد انقضى عصر المقامات والترسل في تنظر المجددين، فلابد من صور جديدة هي صور الأدب القومي الكبير. هي القصة والأقصوصة، وهي الشعر الوجداني والشعر التمثيلي، وقد أعان ثورة الأدب هذه أنها اقترنت بالثورة السياسية التي شبت في إثر الحرب الكبرى عام ١٩١٩م.. وأكبر اعتقادي أن هذه الثورة ستظل متصلة زمنا طويلا، فنحن ما نزال من بعد في بدايتها، وحسن توجيهها في حاجة إلى جهود شاقة جبارة".

كان الفكر الأدبي في النصف الأول من القرن العشرين هو الذي يقود الفكر التحرري في السياسة والاجتماع والثقافة، هو الذي يذكي روح الثورة ويحيل الوطن إلى معشوق تتغنى بـه الأفئدة وتتفانى في فدائه، كما كان هو الذي ينسج المتخيّل النمـوذجي للأمـة الحـرة الناهضـة الراقية.

## *ثورية العقل المصري:*

كان طه حسين في مستقبل الثقافة في مصر (١٩٣٨م) يتحدث عن طبيعة العقل المصري، قبل أن يتحدث المفكر المغربي محمد عابد الجابري عن العقل العربي بعدة عقـود مـن الزمـان، وكان طه حسين قد وصل إلى نتيجة حاسمة في تقديره هي أن العقل المصري قد اتصل بأقطار الشرق القريب- الذي يقع في حوض البحر الأبيض المتوسط في فلسطين والشام والعـراق- «اتصالا منظما في حياته ومتأثرا بها، واتصل من جهة أخـرى بالعقـل اليونـاني منـذ عصـوره الأولى اتصال تعاون وتوافق، وتبادل مستمر منظم للمنافع في الفن والسياسة والاقتصاد» كما ارتبط بثقافة شعوب البحر الأبيض المتوسط جنوبا وشمالا بما أنضـج تكوينـه وحـدد هويتـه وطابعه المميز، وهو يشير بذلك إلى ما هو أبعد من اللغة والدين في طبقتهما الظـاهرة الأخـيرة مما يكمن في الأعماق الحضارية البعيدة، وأيا ما كانت التعـديلات التـي طـرأت عـلى موقـف العميد وزيادة منسوب العروبة في توصيفه للشخصية المصرية خاصة خلال مشاركته في إنشاء الإدارة الثقافية للجامعة العربية وتحديد رسالتها، فإن استراتيجية طه حسـين الفكريـة ظلـت مشدودة للنموذج الحضاري المتشكل على ضفتي البحر الأبيض.

أما العقاد فكان قد نظم في الثلاثينيات النشيد القومي لمصر، وحـدد بوضـوح مشروعـه الثقافي الليبرالي الذي يعتمد على الحرية، لأن "حرية الرأي والشجاعة الأدبية في إبدائه أنفـس من الاستقلال، لأن الأمة التي تملك رأيها، وتملك شـجاعة إيمانهـا وفكـره الخصـب، وأدبـه الرائع، وعلمه الفياض، هي مستقلة فعـلا وحقـا، ولـو احتلتهـا فيـالق الغاصـبين، فأمـا إذا خسرت الأمة حرية رأيها وشجاعة إيمانها فلا خير لها في استقلال ولا دسـتور، ولا نيابـة ولا انتخاب، لأنها تساق سوق العبيد" ولم يكن هذا مجرد شعار يرفعه العقاد، ولكنه كـان قضـية حياة مبدعة مفكرة شديدة التأثير في عقل وقلب أبناء الجيل الذي تربى على أدبه.

كما أن دعوة سلامة موسى إلى تأصيل التيار العلماني في الفكر الاجتماعي والثقافي وترسيخ نموذج التطور التقدمي كانت بدورها تصب في الفكر المستقبلي الذي تبنته الطليعة الوفدية بوعي عميق عند محمد مندور ونجيب محفوظ في مراحله الأولى وعشرات الكتاب الآخرين، ومن هنا نرى أن الفكر الأدبي ظل يمثل القاطرة التي غذّت العقل المصري بطاقة ثورية مشحونة بإرادة التغيير، وهي التي شكّلت وجدان شباب مصر، ومنهم ضباط الثورة، ومنهم صنّاع الرأي العام الذي رحب بها، وحاورها، واختلف معها، واحتضن مشروعاتها، وتحمّل عذاباتها، في سلسلة من المفارقات التي يتوقف عندها المؤرخون للفكر الثوري في الأدب الحديث والمعاصر. وإن كنت لا أتفق مع أكبر مؤرخ لهذا الفكر في رصده لمرحلة ما قبل الثورة، وهو الدكتور لويس عوض الذي يقول في كتابه "الثورة والأدب" (١٩٦٧م) "أوشك أن أقول إن هذا الفراغ الذي شمل الفترة الواقعة بين معاهدة ١٩٣٦ وقيام ثورة يوليو يمثل من الناحية التاريخية الهوة التي سقط فيها الأدب العربي في مصر، لا أقول بين مدرستين أو بين اتجاهين، ولكن بين ازدهارين كبيرين؛ فالازدهار الأدبي والفني الكبير الذي صاحب ثورة ١٩١٩ ولازم مدّها الثوري حتى غاص، والازدهار الأدبي والفني الجديد الذي جاء بمجيء الثورة لم يكن قد ولد بعد، فإذا نحن نظرنا إلى الأقطاب الخمسة: العقاد وطه حسين ومحمد حسين هيكل والمازني وسلامة موسى وجدنا أنهم جميعا أتموا رسالتهم الأدبية الأساسية قبل عام ١٩٣٦م".

هذا الفراغ الذي يتصوره لويس عوض كان مفعما بالفكر الأدبي الخلاق لدى جيلين متعاصرين، جيل الأساتذة الذين عددهم ونضيف إليهم قائمة طويلة من أبرزها أحمد أمين وتوفيق الحكيم ويحيى حقي، ولم يكونوا قد أتموا رسالتهم حتى مطلع الخمسينيات، بل كانوا في أوج عطائهم وذروة إبداعهم. وجيل لاحق من الكتاب الكبار في فنون الأدب المختلفة يتربع في قمتهم نجيب محفوظ ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس وعبد الحليم عبد الله وصلاح ذهني في السرديات وشعراء الرومانسية الوجدانية مثل علي محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل قبل أن يأتي جيل الثورة الحقيقي الذي سمي فيما بعد بجيل الستينيات وأطلق أصوات الإبداع الشعري والروائي والمسرحي بأسماء شغلت مساحة النصف الثاني من القرن العشرين، ولم يكن المشهد فراغا امتد إلى الرواية التي حسب الدكتور لويس عوض أنها تقع في طريق مسدود نتيجة للفردية التي "عصفت بمدرسة الواقعية

الاشتراكية في مجال القصة وهي لا تزال في براعمها وخسفت ضياء بعض المواهب المرهفة"، مما جعله يقول "إن البلاد تخلو في اللحظة الراهنة (١٩٦٦م) من جيل جديد من القصاصين".

بينما كان لا يزال جيل نجيب محفوظ ورفاقه يتدفق بالإنتاج الخصب المتجدد، وكانت كوكبة الشباب الذين سنتحدث عنهم قد أعلنت دخولها مسرح الأدب بقوة عارمة في مختلف الفنون دون استثناء. لكن يبدو أن المنظور الأيديولوجي الحاسم من ناحية، وقرب العهد والمسافة بالمشهد الإبداعي من ناحية أخرى قد حجبا عن عين الناقد الكبير رؤية الواقع الإبداعي والفكري للعقدين الأولين من عمر الأدب بعد ثورة يوليو، وجعلاه يتوهم إفلاس الأجيال التي لم تتخرج على يديه بشكل مباشر.

## المؤسسات الأدبية:

إذا كان الإبداع دائما مبادرة فردية مهما كان دور الجماعة في احتضانها وتلقيها، فإن حركة الأدب والنشر والتسويق والتنشيط كانت قبل الثورة موكولة مثل الإبداع للجهد الفردي والجمعيات المدنية الأهلية بمشروعاتها العديدة، فقد كانت مجلات الرسالة إنجاز أحمد حسن الزيات، والثقافة مشروع أحمد أمين، والكاتب فكرة طه حسين، ولجنة التأليف والترجمة والنشر جمعية مدنية مكونة من هؤلاء وغيرهم كما كانت جماعة أبولو مبادرة أحمد زكي أبو شادي ورابطة الأدب الحديث من صنيع السحرتي والأمناء من عمل أحمد أمين، ولم تكن هناك قبل الثورة مؤسسة رسمية تراعي الأدب والإبداع والنشر سوى دار الكتب المصرية التي انتدبت لها الدولة كبار المثقفين والأدباء لإدارة شئونها من لطفي السيد ومنصور فهمي وحافظ إبراهيم إلى أحمد رامي وتوفيق الحكيم. ومع ذلك فليس بوسعنا أن نعتبرها مؤسسة أدبية تعنى بالكتابة قبل إنتاجها، بل هي مؤسسة حافظة تصون عيون الفكر والثقافة والأدب والفن والعلوم على مدى الدهر، وإسهامها في نشر التراث تابع لهذه الوظيفة الأساسية، كما أنه ليس بوسعنا أن نعتبر مجمع اللغة العربية الذي أنشئ أيضا قبل الثورة مؤسسة أدبية بالمعنى الدقيق للكلمة.

لكن الثورة هي التي أنشأت مجموعة من المؤسسات الحكومية لتحقيق هذه الغايات، ورصدت لها الميزانيات والأجهزة الإدارية وأهمها:

١- إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالقانون رقم ٤ لعام ١٩٥٦ وينص في مادتيه الأولى والثانية:

"ينشأ مجلس أعلى لرعاية الفنون والآداب، ويكون هيئة مستقلة، ويلحق بمجلس الوزراء. يقوم المجلس بتنسيق جهود الهيئات الحكومية وغير الحكومية العاملة في ميادين الفنون والآداب، وربط هذه الجهود بعضها ببعض، ويبتكر وسائل تشجيع العاملين في هذه الميادين. ويعمل على الارتفاع بمستوى الإنتاج الفكري في مجالات الفنون والآداب. ويبحث عن الوسائل التي تؤدي إلى تنشئة أجيال من أهل الآداب والفنون يستشعرون الحاجة إلى إبراز الطابع القومي في الإنتاج الفكري المصري بشتى صنوفه، ويعملون على التقارب في الثقافة والذوق الفني بين المواطنين، مما يتيح للأمة أن تسير موحدة في طريق التقدم، محتفظة بشخصيتها وطابعها الحضاري المميز"

وقد آثرنا أن نضع أمام القارئ نص هذه المادة لأنها تحديد لوظائف كل مؤسسات الدولة الثقافية والأدبية ومشروعاتها التي تعددت بعد ذلك.

٢- ثم صدر عام ١٩٥٨ قانون بإنشاء جوائز الدولة للإنتاج الفكري ولتشجيع العلوم والعلوم الاجتماعية والفنون والآداب. وأسندت إلى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بعد إضافة العلوم الاجتماعية إليه مهمة تنظيمها ومنحها لتحقيق الأهداف المنوطة به.

وفي عام ١٩٨٠ تحول مسمى المجلس بحيث أصبح المجلس الأعلى للثقافة ليصبح السلطة العليا التي تتبعها الهيئة العامة للكتاب التي أنشئت عام ١٩٧١ كما تتبعه مجموعة أخرى من الهيئات المعنية بالثقافة.

٣- كانت المؤسسة الثانية التي أنشأتها الثورة لخدمة الأدب هي نادي القصة الذي أقيم عام ١٩٥٨م وحدد القانون هدفه بأنه:

"خدمة القصة المصرية وإعلاء شأنها وإنشاء مؤسسة ثابتة لكتابها والمهتمين بأمرها وتحقيق الصلة والتعارف والإخاء بين القصاصين وتنسيق جهودهم والعمل على نشر القصة على أوسع نطاق وإظهار القصاصين الناشئين والعمل على نشر مؤلفاتهم وتحقيق الاتصال بين القصة والمسرح والسينما والإذاعة"

ورأس أول مجلس لإدارة هذا النادي الدكتور طه حسين، وتولى يوسف السباعي المحرك الأول لإنشاء هذه المؤسسات كلها مهمة السكرتير العام لها.

٤- ثم أنشئت بعد ذلك عام ١٩٦٧ جمعية الأدباء لترعى المبدعين في جميع الأجناس والفروع الأدبية من شعر وقصة ومسرح ونقد أدبي وتولى السباعي أمانتها.

٥- عندما كان ثروت عكاشة وزيرا للثقافة أنشأ قصور الثقافة في مختلف أرجاء الوطن وبكل منها نادٍ للأدب يقوم على رعاية الحركة الأدبية إبداعا ونقدا، كذلك أسس نظام التفرغ للأدباء والفنانين بما يسمح لهم بأن يخصصوا سنوات كاملة بمكافآت مجزية لتحقيق مشروعاتهم الإبداعية.

٦- وكانت آخر مؤسسة أنشأتها الثورة لرعاية الأدباء هي اتحاد الكتاب الذي صدر قانون إنشائه عام ١٩٧٥م باعتباره نقابة للأدباء والكتاب تهدف إلى "العمل على تمكين الكتاب في مجالات الإنتاج الفكري في الآداب في جمهورية مصر العربية من أداء رسالتهم في بناء المجتمع الجديد وفي تحقيق الوحدة العربية الشاملة وفي الإسهام في إقرار السلام العالمي وإثراء الحضارة الإسلامية.

ومن الواضح من هذه الصيغة أنها كتبت في عهد الرئيس السادات بعد رحيل عبد الناصر، كما أن رئاسة الاتحاد آلت إلى توفيق الحكيم وتولى سكرتاريته أيضا يوسف السباعي، ثم لم يلبث عقب مصرعه أن تولاها ثروت أباظة، وظل يديرها بمفهوم النقابة حتى حل محله سعد الدين وهبة وهو من الحرس الثوري القديم فأعاد للاتحاد دوره في مقاومة التطبيع ورفض السلام الصهيوني وتأصيل ثقافة الحرية والقومية.

## موجات الثورة الأدبية

لأن فكرة الأجيال ومداها وفلسفتها غائبة في نقدنا المعاصر، حيث يتوهم الأدباء أن الجيل يستغرق عقدا واحدا من السنين، فيتحدثون عن جيل الستينيات والسبعينيات وهكذا دواليك، غافلين عما استقر عليه الفكر الأدبي في الثقافة الحديثة من توزع القرن الواحد على ثلاثة أجيال، قد تتعاصر دون أن تتعارض فأحدها -وهو الأوسط- يقع دائما في قلب القيادة والفاعلية، بينما يكون الأسبق قد أدى دوره وأخذ يستكمل مشروعه، ويكون الأصغر قد شرع في إزاحة من سبقه ليحتل مكانه.

لهذا فإني أوثر كلمة "موجة" للحديث عن تعاقب أجيال الثورة الأدبية، لأنها أقصر مدى وأسرع إيقاعا، وكلها تشكّل تيارا متدفقا في نهر الإبداع، ينحلّ بعضه في إثر البعض ويتداخل معه، وقد تتفرد بعض الموجات بلون النوع الأدبي الذي تصب فيه والاتجاه الاستراتيجي الذي تتكوّن بداخله. ومع أني لست مؤرخا للأدب المعاصر ولا أمتلك ذاكرة التوثيق ولا مادته، فإنني سأكتفي بالإشارة المقتضبة لأهم موجات الفكر الأدبي في عصر الثورة.

فإذا بدأنا بالشعر وجدنا أن وظيفة الموجة الأولى منه كانت تحريره من القيود العمودية الصارمة وشحنه بطاقة إيجابية من روح التنوير اللغوي والتقني وتولاها كوكبة من شوامخ الشعراء في مقدمتهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمد الفيتوري وملك عبد العزيز وفوزي العنتيل وكمال نشأت وحسن فتح الباب وغيرهم. ولم تلبث أن أعقبتها الموجة الثانية بزعامة أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وبدر توفيق ولحق بهم أكثرهم جماهيرية وهو فاروق جويدة. على أن موجة أخرى بالغة الأهمية والحيوية قد صحبت التيارين وتغلغلت في وجدان الشعب وهي تتكون من شعراء العامية والغناء وفي مقدمتهم وريث بيرم التونسي صلاح جاهين وفؤاد حداد وعبد الرحمن الأبنودي وفؤاد قاعود وسيد حجاب، ومن شعراء الغناء حسين السيد ومرسي جميل عزيز ومأمون الشناوي وعبد الوهاب محمد ومحمد حمزة وبقية السلسلة الذهبية من شعراء الشعب وصناع الوجدان.

أما الموجة الأخيرة التي ارتطمت بسفينة النكسة وتغيرت استراتيجيتها الثورية ومارست تحولات الخطاب الشعري في السبعينيات وما بعدها فقد تشكلت من مجموعة أصوات عظيمة التأثير في مقدمتها حلمي سالم ورفعت سلام وحسن طلب وعبد المنعم رمضان وأمجد ريان ومحمد سليمان وجمال القصاص وبقية شعراء العقدين الأخيرين الذين شرعوا قصيدة النثر وغيروا مذاق الشعر وتقنياته التعبيرية ولازالوا يمارسون ثورتهم في قلب القصيدة العربية.

فإذا ما انتقلنا إلى السرديات المتمثلة في الرواية والقصة القصيرة وجدنا أن الجيل الذي استقبل الثورة وصاحب تقلباتها واتخذ منها موقفا نقديا بعد أن كان يبشر بها إبداعيا يقف على رأسه عملاق الرواية العربية الذي تمتد قامته لتغطي النصف الثاني من القرن العشرين بأكمله

وهو نجيب محفوظ، ومن ورائه قائمة سوف نقتصر على أسماء الطبقة الأولى فيها، وهم عبد الحميد جودة السحار وأمين يوسف غراب ومحمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي ممثل الضباط الأحرار، ثم كوكبة من الكتاب الواقعيين والطليعيين في مقدمتهم عبد الرحمن الشرقاوي الذي تعددت مواهبه وإحسان عبد القدوس ويوسف الشاروني وسعد مكاوي ويوسف إدريس، ثم ثروت أباظة ولطيفة الزيات وفتحي غانم حتى آخر العنقود في هذا الجيل وهي نوال السعداوي.

أما الجيل الثاني من أبناء ثورة يوليو، ممن كانوا قد بدأوا مشروعاتهم الإبداعية في السرد خلال الستينيات، ولم تستطع عين الناقد الثاقبة للدكتور لويس عوض أن ترقب حركتهم العارمة ورأى طريق القصة مسدودا، فإننا لا نملك لضيق المقام سوى تعداد أبرز أسمائهم، مع أن كل مبدع ممن نشير إليهم في هذا السياق كله يحتاج إلى مساحة عريضة كي نتأمل إنجازه ونحدد نوع إضافته واختلافه عن غيره، كي نقترب ببساطة من عالمه المتفرد.

ومن أهمهم عبد الحكيم قاسم وصنع الله إبراهيم وبهاء طاهر وجمال الغيطاني، إلى جانب إدوار الخراط وسليمان فياض وأبو المعاطي أبو النجا، إضافة إلى يحيى الطاهر عبد الله وخيري شلبي وإبراهيم أصلان ويوسف القعيد، دون أن نغفل عن أسماء أخرى مثل محمد مستجاب وصبري موسى ومحمد جلال وعبد الله الطوخي وعبد الفتاح رزق، على اختلاف العوالم والأساليب بينهم جميعا.

ولأن أضواء المسرح سوف تفرد لها مساحة خاصة في هذا العرض التذكاري لمنجزات أبناء ثورة يوليو في الإبداع الأدبي والفني فإننا لن نضيف أسماء أبطال أنشط وأخطر حركة مسرحية في الثقافة العربية في مصر، كما أن الحيّز الضيق لن يسمح لنا باستعراض تطورات الحركة النقدية في النصف الثاني من القرن الماضي في ظلال الثورة وفي جدل خصب معها، سواء كان ذلك بشكل مباشر في اتجاهات النقد الماركسي والوجودي بعيد منتصف القرن، أو اتجاهات الفن للفن وجماليات الأدب التي كانت تناوئها، أو عبر تلك الموجة من النقد العلمي للبنيوية وما بعدها الذي رسخ غياب الأيديولوجيات وإن لم يختزل دور النقد الأدبي في قيادة قاطرة الفكر الإبداعي والحياة الثقافية في مصر والوطن العربي بأكمله.

# مستويات اللغة والفكر القومي

اللغة هي وسيلة الاتصال والتفاهم الشائعة بين الأفراد والجماعات، وهي ظاهرة اجتماعية تخضع لما تخضع له الظواهر الاجتماعية من عوامل التطور ومؤثرات التفاعل. ويؤدي الفكر والتذكر دورا كبيرا في وجود اللغة وحياتها. كما أن للغة بدورها أثرا كبيرا في التفكير، فهي إلى مدى بعيد مادته ودعامته. ذلك لأن الدال والمدلول متلازمان ولا يستحضر أحدهما في الذهن بدون الآخر. وقديما قال أرسطو "ليس ثمة تفكير بدون صور ذهنية" وترسم هذه الصور الذهنية الرموز اللغوية. ولذلك قالوا إن المرء يفكر في كلامه قبل أن يتكلم عن تفكيره. واللغة هي أكثر وسائل الاتصال الإنساني ثراء وعراقة، كما أنها سبيل تداول الأفكار وتبادلها بين بني البشر، وهي وإن كانت ثمرة التفكير فإنها شرط أساسي لوجوده وتحققه والرقي بمستواه.

إلى جانب ذلك نجد العلاقة وثيقة وحميمة بين الشخصية القومية واللغة، لأنها تقوم بدور الوعاء الحضاري الذي يحتفظ في طياته بمجمل الإنجازات الثقافية والآثار المعنوية الموروثة، وهي التي تشهد على التاريخ وتفض مكنونه، ولولا اكتشاف حجر رشيد مثلا ومعرفة اللغة الهيروغليفية لما عرفنا شيئا يذكر عن تفاصيل الحضارة المصرية، فهي الذاكرة الواعية للأمة والحافظ الأمين على تراثها، والكاشف الحقيقي عن طبيعة هويتها ومقومات وجودها، فالحفاظ عليها والتنمية لها شرطان ضروريان لحماية الهوية والثقافة.

وتعد اللغة العربية من أقدم اللغات السائدة الآن والتي ما زالت تتمتع بالحياة الموصولة عبر القرون مثل الصينية وغيرها، وقد حافظت إلى درجة كبيرة بفضل العوامل الدينية والقومية والحضارية على أصولها وتطورت في الآن ذاته مع الزمن بجهود أبنائها حتى سايرت آخر وثبات التطور الإنساني فصدق عليها قول القرآن الكريم: (إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون). وقد ساعد على تطور اللغة العربية ومسايرتها للعصور الطويلة ما امتازت به من مرونة شديدة تمثلت في سهولة الاشتقاق والقياس والتعريب وغير ذلك من وسائل النمو والتكيف.

غير أن اللغة العربية على وجه الخصوص قد شهدت عبر تاريخها الممتد في أعماق القرون

تباينا واضحا بين مستويات الكلام الشفاهي والمكتوب، نتيجة لظروف موضوعية صاحبت عمليات تشكّلها وانتشارها؛ إذ قامت فوق طبقات لغوية متراكبة تمثلت أولا في مجموعة اللهجات القبلية التي كانت سائدة في شبه الجزيرة العربية والدوائر المحيطة بها قبل الإسلام، حتى تغلبت لهجة قريش وتم تكريسها بالشعر العربي الجاهلي وتشريفها بالقرآن الكريم، وعندما دخلت بصحبة اللهجات المنطوقة على جناح الإسلام وقامت بتعريب شعوبه فإنها قد استوعبت بقايا اللغات الأصلية لهذه الشعوب وامتصت تدريجيا كثيرا من عناصرها، مما أسفر عن وجود عدد من المستويات اللهجية في الأقاليم المختلفة انطلقت في العاميات المتداولة وخضعت لعمليات تفاعل نشط في المستويات الصوتية والمعجمية مع حركات الاحتكاك باللغات الأخرى الشرقية والغربية. لكنها ظلت تحافظ على اتصالها الوثيق باللغة الفصيحة الممثلة لواجهتها الدينية والثقافية والفكرية وتؤثر بدورها في عمليات تطويرها وتنميتها، حتى شهد العصر الحديث بالطباعة والصحافة تزايد إيقاع التواصل، وأدى إلى تكوين مستوى ثالث من اللغة الفصيحة الإعلامية الميسورة في الفهم والتداول.

وإذا كان هذا هو واقع الوضع الراهن في هذه المستويات اللغوية فإن العناية التي توجه عادة لتعزيز المستوى الفصيح وتأكيد سيادته الثقافية تهدف إلى الحفاظ على الطابع القومي وتعميق دور اللغة المشتركة في أدائه، بحيث تصبح وحدة اللغة القومية صورة لوحدة شعوبها التي تتم في إطار التعدد والتفاعل والاختلاف اليسير المقبول في مشارق الوطن العربي ومغاربه.

على أن هذا التوجه العصري في الاعتراف بالأوضاع الثقافية القائمة والعمل على الإفادة منها في وضع استراتيجية منظمة لتصويبها تدريجيا وتغليب الجوانب الإيجابية فيها قد أدى منذ فترة إلى الاعتراف العلمي باللهجات المحلية ودراسة علاقتها بمستويات اللغة الفصيحة دون أن يعتبر تهديدا لها أو حربا عليها، كما أدى إلى الاعتداد بالفنون الشعبية التي تنبُت في حضن هذه اللهجات وما تنتجه من أشكال شعرية ونثرية تضاف للإنجاز الإبداعي الأساسيّ باللغة المشتركة الفصيحة وتوسع رقعته وتتدارك نواقصه.

ولذلك أصبح لزاما على اللغة العربية الفصحى أن تسارع إلى ملاقاة ما تعانيه من قصور في أساليب تعليمها وإعداد معلميها، وأن تواصل بسرعة مسيرة التطور وتعريب

المصطلحات العلمية والعناية بتطوير المعاجم الحديثة. والحرص على استمرار استعمال الفصحى الميسرة المعاصرة على ألسنة الناطقين بالعربية خاصة في مجالات الإعلام وقاعات الدرس والملتقيات العامة مع ضرورة تنشيط الترجمة من اللغات المختلفة في سرعة تضمن ملاحقة التدفق المعلوماتي الجديد.

ومن أهم ميادين العناية باللغة الفصحى تعليمها بشكل محبب للأطفال منذ نشأتهم الأولى، حيث تهيئ نفوسهم وتملأ وجدانهم بالاعتزاز بالروح الوطني والقومي ومظاهر الحضارة العربية الإسلامية، الأمر الذي يتطلب العناية الفائقة بمناهج تدريس اللغة العربية لاكتساب مهارات التفكير والتعبير، ويتطلب الاهتمام الكبير بما يكتب للأطفال من أنواع الكتابة المختلفة بحيث لا يعتمد على الترجمة والاقتباس من اللغات الأجنبية بقدر ما يهدف إلى تقريب المسافة مع كنوز الثقافة العربية وتبسيطها والاختيار المدروس من نماذجها الجميلة. فالكتابة الملائمة لمدارك الأطفال والمعينة على تنمية وعيهم القومي ينبغي أن تستلهم التراث العربي الحيّ المتجدد وتركز على منظومة القيم الروحية والإنسانية النبيلة وتبرز بطولات التاريخ القومي والوطني. وقد أبرزت بعض استطلاعات الرأي أن الطفل الذي يستوعب نماذج من القرآن الكريم والشعر العربي يكون أفصح لسانا وأسلم لغة وأكثر إقبالا على الدراسة وتفوقا فيها.

وهنا نود أن نشير إلى خطورة ما تعمد إليه بعض المدارس الأجنبية في مصر الآن من تغليب اللغات الأجنبية على مناهج التدريس للأطفال وتغييب لغتهم القومية مما يؤدي إلى تغريبهم المبكر وإضعاف شعورهم الوطني، ومع أن الكفاءة اللغوية في جذرها واحدة وقدرات الأطفال على استيعاب اللغات في المراحل الأولى كبيرة إلا أن التركيز على تأسيس اللغة الأم الأصيلة وتثبيت مستوياتها الفصيحة في وجدان الأطفال والصبية أمر حتمي تقتضيه ضرورات التربية بحيث تقتصر اللغات الأجنبية دائما بالنسبة للعرب المصريين على دورها كلغة ثانية يتقنونها إلى جانب اللغة القومية، ويستخدمونها في دراسة العلوم الإنسانية والطبيعية.

ولأن هذه اللغة الفصحى ليست لغة التخاطب العام في الشارع والمنزل فإن ذلك يستدعي مضاعفة الجهد في تعليمها في المراحل المختلفة والعناية بها لتؤدي دورها الفعال

المنتصر خلال الاحتكاك باللهجات الدارجة واللغات الأجنبية كي تظل الإطار الجامع للوحدة القومية والمعبر عن هويتها في عالم لا يعترف إلا بالكيانات الكبرى المتماسكة.

ومما ييسر الطريق أمام الفصحى أن اللهجات الدارجة مع تنوعها في مختلف الأقاليم وتأثرها بالبيئة المحلية والعناصر الوافدة تقيم جدلية نشطة مع المستوى الفصيح بحيث لا تبعد كثيرا عنه نتيجة لدور القرآن الكريم والخطاب الديني والثقافة الرفيعة في تغذية هذه اللهجات بالعناصر المشتركة وتقريبها في الفهم والاستيعاب من مدارك العامة؛ خاصة عندما ينالون قدرا من التعليم المنتظم.

والأمر الذي لا شك فيه أن الإعلام مقروءا ومسموعا ومرئيا هو وسيلة اللغة إلى الشيوع والانتشار والتمكن من مدارك الناس ووجدانهم وعقولهم، وقد أدى الإعلام العربي بأدواته ووسائله المختلفة من صحافة وإذاعة وسينما وتليفزيون دورا هائلا في تطوير اللغة العربية وانتشار مستواها الفصيح في كل الطبقات والبيئات وأسفرت تجربته الطويلة عن خبرات عميقة في التواصل الإعلامي والجمالي ينبغي لنا الإفادة منها وتطويرها بالشكل الإيجابي الملائم، ويتطلب ذلك التمييز الواضح بين سبل الأداء اللغوي من مكتوب ومنطوق، بحيث لا نتهاون في ضرورة التزام الإعلام المكتوب بكل أشكاله باللغة الفصيحة الميسرة والحرص على أبنيتها التركيبية وسلامتها الدلالية، وتطويرها بشكل غير متعسف كي تستوعب المعطيات الجديدة في عالم اليوم. أما الإعلام المنطوق المرئي فله قواعده الجمالية والتواصلية، وعليه أن يلتزم بدقة بهذا المستوى الفصيح في مجالات الأخبار والبرامج العلمية والثقافية وأشكال الخطاب العام، وكذلك في الأعمال الدرامية التاريخية والمترجمة، أما الأعمال المعاصرة والبرامج الشفوية فإن الترخص في استخدام اللهجة العامية الراقية الطبيعية يعد ضرورة فنية فيها تقاس بمداها ولا تتعداها إلى غيرها، بما يجعله مرآة صادقة لحياتنا اليومية والثقافية والإنسانية بمستوياتها المتعايشة المتسقة.

وإذا كان الأدب المكتوب بأشكاله الشعرية والسردية والمسرحية هو المعين الأساسي الذي تتجلى فيه ثروة اللغات وكنوزها الحقيقية فإن بعث نماذجه الرفيعة والإفادة منها في تغذية مناهج التعليم وبرامج الإعلام يتعين أن يصبح وسيلتنا الأساسية في تأصيل اللغة القومية وتمكينها في نفوس المتلقين في مختلف الأعمار، من هنا فإن إعادة النظر في المناهج

التعليمية والبرامج الإعلامية يظل ضرورة متجددة تستهدف الخروج من الدوائر الضيقة للأعمال المحلّية والانفتاح على الإنتاج الإبداعي العربي المتميز في المراحل التاريخية المتعددة والأقاليم الجغرافية المتباينة، حتى تحتفظ اللغة بدورها كمظلة قومية جامعة، تثرى بحصيلة إنتاج أبنائها وتنمو بتطورهم ورقيهم.

على أن هناك جانبا بالغ الأهمية في تحديث اللغة العربية وإعدادها كي تتقبل بكفاءة عمليات التطوير الإعلامي والمعلوماتي، خاصة في تهيئة طرق تعاملها مع الوسائط الجديدة في أجهزة الكمبيوتر والقنوات الفضائية وبرامج المعلومات و"الإنترنت" في مداخلها ومخارجها، مما يتطلب الطواعية اللازمة للترجمة الآلية وسرعة نقل البيانات والقدرة على التنافس المبدع المتكافئ في هذه المجالات. الأمر الذي يدعو إلى سرعة المبادرة بتكثيف جهود العلماء واللغويين لتكييف نظم برمجة اللغة العربية وتيسير قواعدها كي تتلاءم مع هذه الوسائط. ويتطلب تركيز الجهد العلمي لتجاوز الصعوبات التي ما زالت قائمة في هذا الصدد، بالتنسيق الضروري بين المؤسسات الأكاديمية والتعليمية والأوساط العلمية والتكنولوجية، بالإفادة من جميع الجهود العربية في هذه المجالات تفاديا لإهدار الوقت والطاقة والتكرار والبداية من نقطة الصفر، مع أننا جميعا نخدم لغة واحدة وثقافة مشتركة.

كما أن مضاعفة الجهود في إشاعة المصطلحات العلمية التي تصل إليها مجامع اللغة العربية في الأقطار المختلفة والتنسيق بينها ومد الجسور بينها وبين المؤسسات التعليمية والإعلامية والحياة الثقافية العامة يعتبر ضرورة ملحة ينبغي البحث عن السبل الفعالة لتنميتها وتنشيطها.

# مفهوم الأجيال وفلسفة تاريخ الأدب

تحتاج فكرة الأجيال لبحث معرفي يؤصلها في الثقافة العربية؛ لأنها كثيرة التداول والالتباس، خاصة في الاستخدام الأدبي المعاصر؛ إذ يوشك المبدعون -وبعض النقاد- أن يطلقوها على أبناء العقد الواحد من الزمان، فيقال جيل الستينيات وجيل السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، وهذا ترخص شديد في مفهوم الجيل، لا يتسق مع نظرية الجيل في تاريخ الأدب كما هي معروفة في الفكر العالمي. ومع أن الكلمة قديمة في اللغة العربية، إلا أن دلالتها مخالفة للمصطلح الجديد، فهي تعني عند ابن منظور في لسان العرب "الجيل كل صنف من الناس؛ الترك جيل، والصين جيل، والعرب جيل، والروم جيل، والجمع أجيال". وقد جاء المعجم الحديث ليضيف البعد الزمني والبشري لفكرة الجيل، كما اكتسبتها اللغة العربية بالترجمة، فيقول المعجم الوسيط "الجيل الأمة والجنس من الناس، فالترك جيل، والروم جيل. والقرن من الزمان. وثلث القرن يتعايش فيه الناس".

فانتقال كلمة الجيل من الدلالة على أجناس البشر لتشير إلى المجموعات المتعاصرة في فترة زمنية محددة يعد نقلة اصطلاحية ترتبط بفلسفة التاريخ وتصوراته الحديثة، خاصة في علاقتها بتاريخ الحركات والتيارات الأدبية المختلفة. فالرؤية الفلسفية للتاريخ تعمد إلى تنظيم حركته عبر فكرة الأجيال؛ إذ يلاحظ أن مفهوم الجيل يربط الحركة الشخصية للأفراد بالظروف الموضوعية للعصر، كما تتمثل في البيئة وعلاقات الحياة الواقعية والمواقف الاجتماعية والسياسية والثقافية المحددة.

على أن هناك فرقا واضحا بين التصور الحيوي أو البيولوجي للجيل، الذي كان يطلق عليه الفيلسوف الألماني "ديلثي": اعتباطية الطبيعة الخلاقة مع قوانين الوراثة، وبين التصور الاجتماعي التاريخي للحصاد الفكري والثقافي للعصر، بما يمثل الخلفية الفاعلة في وعي الجيل وضميره. فالعلاقة بين توالي الثواني والدقائق في الساعة والزمن النفسي الداخلي توازي بالنسبة للفترات التاريخية الكبرى العلاقة بين العقود والقرون من ناحية والحياة الإنسانية في متوسطات الأعمار البشرية من ناحية أخرى.

إضافة إلى أن هذه الرؤية الزمنية للصيرورة الإنسانية تتعلق بتصور الجيل الذي يقدمه "ديلثي" هكذا:

"الجيل يمثل مسافة زمنية، وهو أيضا فكرة للقياس من الداخل، تنتظم في طيات فكرة أشمل هي الحياة الإنسانية. هذه المسافة الزمنية تستغرق الفترة الواقعة بين الميلاد وبلوغ العمر المتوسط الذي تنبت فيه حلقة جديدة في شجرة الحياة، وهي تبلغ في المعتاد ثلاثين عاما". كما يعتبر الجيل -من ناحية أخرى- تسمية لتعاصر الأفراد وتعايشهم في مرحلة معينة من أعمارهم، بعد أن يكونوا قد نشأوا سويا في مرحلة الطفولة والشباب المشتركين، بما يجعلهم يتعاصرون في جزء على الأقل من مراحل نضجهم، وبما يؤدي إلى أن يكونوا قد خضعوا تقريبا لتأثيرات متشابهة، وعوامل تغير متزامنة؛ الأمر الذي يجعلهم يمثلون "حلقة ضيقة من الأفراد تشكّل كلاً متجانسا". ومعنى هذا أن العوامل الأساسية التي تصوغ طبيعة الجيل تعتمد على الرؤية الحيوية لطبيعة الإنسان التي تخضع لنظام خاص من الاختيار الوراثي والثقافي معا. فالناس -باعتبارهم أفرادا- لا يتمتعون بحرية غير محدودة في تنمية قدراتهم الوراثية، بقدر ما يخضعون للشروط التي يفرضها عليهم العصر والمناخ الثقافي. كما أن الفرد بتوظيفه لهذه الحرية الخلاقة يسهم في تشكيل معالم جيله نفسه. وبهذا فإن فكرة المعاصرة تمثّل مكوّنا أساسيا لمفهوم الجيل الذي يولد وينمو ويعيش بطريقة مشتركة، تخضع لتأثيرات فعالة لا تلبث أن تفوق العوامل الوراثية، بما يجعل أبناء الجيل يمثلون كيانا متجانسا بالرغم من الفوارق الفردية اللافتة.

## شروط الجيل:

جاء المفكر الألماني "بيترسون" ليضع هيكل الأجيال الأدبية وشروطها المعرفية والفكرية انطلاقا من رؤية "ديلثي" السابقة، وقد اعتمد إلى حد كبير على فكرة "روح العصر" التي راجت في النصف الأول من القرن العشرين، حيث يرى أن "أيديولوجيا الوضعية التقدمية لا تعني أكثر من أن تكون الأجيال بمثابة درجات السلّم المتجانسة الصاعدة، أما النزعة التاريخية النسبية فهي تعدّ الأجيال بمثابة موجات تمثل ذروتها ونهايتها المنتظمة مقياسا للزمن يتوقف على كثافة القوة التي تدفعها".

على أن هناك ظروفا وشروطا تبعد بعض الأفراد المتعاصرين عن الاندماج في الجيل المعاصر لهم، مثل المنطقة التي يولدون بها أو الوسط الذي يعيشون فيه، مما يجعل نظرية الأجيال تتوافق مع التصور المألوف عن "النماذج البشرية" فهناك نماذج قائدة تتزعم جيلها،

وهناك نماذج تابعة ليس لها تأثير يذكر في الجيل الذي تنتمي زمنيا إليه؛ لأنها لم تتشرب روحه بالقوة ذاتها مثل الأولى.

**أما العوامل الفاعلة في تشكيل الجيل الأدبي فهي عند "بيترسون" ثمانية:**

١- *الوراثة*: وهو يحلل من خلال هذا العامل إمكانية انتقال المواهب الأدبية والفنية والرياضية عبر الأجيال، منتهيا إلى نتيجة مؤداها أن هذا الانتقال ليس مألوفا "بل من الضروري أن يكون تغيير الاتجاه مناهضا لفكرة الوراثة".

٢- *تاريخ الميلاد*: ويرى أنه من أسرار الطبيعة -مثل لعبة الحظ والزمن- أن تتوافق الظروف ليولد العبقري الذي يحتاجه العصر، ويعتبر أن كل فرد يسهم مع بقية أعضاء الجيل في تشكيل القوى التطورية التي تعمل في كل لحظات التاريخ.

٣- *العناصر التربوية*: فأنماط التربية السائدة في كل فترة تمثل أحد الأسباب الرئيسية في تحولات الأجيال، وهي بدورها تؤثر بشكل حاسم في نوع الأنماط التربوية الجديدة.

٤- *التواصل الشخصي*: إذ لابد أن يقوم نوع من الارتباط بين أبناء الجيل، بما يحقق وحدة المصير لأفراده، ويمثل نقطة تجمع الجيل في شكل جماعات تحقق درجة من التعايش المشترك. ويمكن أن تكون الجامعات والمعاهد التعليمية أو الجمعيات من أبرز نقاط التجمع؛ لأنها مقر الروح الشبابي الذي تنبثق في حضنه التيارات الجديدة للأجيال المتميزة، وكذلك المجلات التي تطبعها هذه الأجيال تعد منبتا جيدا لهذا التواصل الوثيق.

٥- *تجارب الجيل*: تكتسب دلالة خاصة مشكّلة للجيل الأدبي تلك المعايشات والاكتشافات الكبرى التي تكوّن خبرات الأجيال المشتركة في مراحل تطورهم الحساسة، مثل الثورات الحاسمة والتطورات الحضارية البارزة، كما كانت الثورة الفرنسية وظهور السكك الحديدية والسفن البخارية بالنسبة للرومانسيين الذين رأوا فيها موت الشعر.

٦- *الدليل أو الأب الروحي*: ويمكن أن نفهم هذا التصور بأشكال مختلفة، فقد يمثل الشخصية العملية التي تضع نفسها، أو يضعها غيرها على رأس معاصريها لتقدمها في السن أو المقام؛ بحيث تجذب الآخرين وتشير للشباب إلى الطريق الواجب سلوكه، وربما كانت من بلد آخر أو عصر مختلف.

٧-*لغة الجيل*: يرى المفكر الألماني أن كل تغيير في الأجيال الأدبية يتضمن تغييرا في المصطلحات، وهذا التغيير في لغة التعبير يحدث في الفنون غير اللغوية بشكل أوضح مثل الموسيقى والفنون التشكيلية.

٨- *تصفية الجيل القديم*: ويلاحظ أن مشكلة عجز الجيل القديم عن فهم الجيل الجديد لا تعود إلى مشاكل فردية، بل إلى طبيعة الأجيال ذاتها، لكنه من ناحية أخرى لا يرى أن تغير الأجيال يقتضي بالضرورة صراعا وتناقضا، بل إنه كثيرا ما يتم تجاوز هذا التناقض بشكل يجعل حركة الحياة تمضي بسلاسة وتوافق.

وقد خضعت هذه الشروط لمناقشات فكرية وفلسفية عميقة، أبرزها ما قدمه الفيلسوف الإسباني الكبير "أورتيجا إي جازيت" الذي نمّى فكرة الأجيال في سياق تحليله لمراحل التحولات الحضارية بإضاءة الشروط المعرفية والثقافية اللازمة لتشكيل الجيل بشكل ديناميكي قائلا: "عندما يجد الفكر نفسه مضطرا إلى اتخاذ مواقف عدائية تجاه الماضي القريب فإن جماعة المثقفين تنشق إلى طائفتين: إحداهما وهي الأغلبية الكبرى تصرّ على التمركز داخل الأيديولوجيا السائدة، والأخرى -وهي الأقلية- وعادة ما تتألف من أصحاب النزعات الطليعية ذات القلوب الجريئة والأرواح المتمردة، المتشوقة للمناطق غير المأهولة بعد. فإذا ما كان تحول الحساسية يحدث لفرد واحد فإن هذا لا ينجم عنه أي أثر تاريخي، لكن عندما يحدث هذا لكوكبة من الأفراد فإنهم سرعان ما يشكلون جسدا اجتماعيا جديدا متماسكا، لا يلبث أن يصنع أتباعه من بين الآخرين. فالجيل بالنسبة لأورتيجا لا يتكون من أفراد عظماء معزولين، وإنما من جسد اجتماعي يضم الكتلة التابعة له.

ومع أن أبناء الجيل يرثون بعض الخصائص من الأجيال السابقة عليهم فإنهم لابد أن يتميزوا عنهم بعناصر الاختلاف والثورة على الماضي، وليس من الضروري -كما يرى الفيلسوف الألماني- "أن يمثلوا كلاً متجانسا"؛ إذ كثيرا ما نجد عوامل التناقض بينهم على أشدها دون أن ينقص هذا من واقع انتمائهم وتمثيلهم لجيل واحد.

وهنا يميز الفيلسوف الإسباني بين مفهومين يمكن أن نترجمها بالمعاصرة والتعاصر؛ الأول يتمثل في أن يتعايش الناس في الفترة الزمنية ذاتها، على أساس فكرة "هايدجر" في أن الحياة زمن، زمن محدد يستهلك وينتهي. فالمعاصرون هم جميع الرجال والنساء والأطفال

والشيوخ الذين يعيشون في زمن واحد، لكن التعاصر يقتصر على من لهم ذات العمر ونفس الأفكار. لكن: ماذا يعني أن يكون لهم ذات العمر؟ هل يشترط أن يكونوا قد ولدوا في نفس اليوم والشهر والسنة؟ بالطبع لا. بل أن تكون لهم ذات الطريقة في الحياة بالنسبة لمسيرة حياة الإنسان، طريقة الحياة الممتدة على مدار العمر، فالعمر -كما يقول- ليس تاريخا، ولكنه منطقة من التواريخ، أو على حسب عبارته التصويرية الجميلة، سلة من التواريخ، والذين لهم نفس العمر حيويا وتاريخيا ليسوا فقط من ولدوا في العام ذاته، بل من ولدوا داخل منطقة من التواريخ المتقاربة.

أما مدة كل جيل فإن "أورتيجا" يسلم بفترة الأعوام الثلاثين مبدئيا، وهي التي تسمح للإنسان بأن يقدم إضافته الهامة للواقع التاريخي، لكنه يقسم الحياة البشرية إلى ثلاثة مراحل:

١- *الأولى* مرحلة الطفولة والشباب الممتد إلى الثلاثين، وفيها يتم تعلمه واستعداده لمواجهة العالم.

٢- *والثانية* فترة النضج التي يبتكر فيها حلولا جديدة للمشكلات التي يواجهها ويشكل علاقات جديدة، وهي تدوم من الثلاثين إلى الستين.

٣- *أما الثالثة* فهي الفترة الأخيرة من العمر الممتد من الستين حتى الموت وهي التي لا تتيح له التدخل الحاسم في صناعة التاريخ.

انطلاقا من هذا التصور الكلي للمراحل الإنسانية يرى "أورتيجا" أن الأجيال البشرية لا تتعاقب على التوالي، وإنما يطوي بعضها بعضا، فالمراحل الدقيقة للإنسان في الواقع خمس، كل منها خمسة عشر عاما، وهي الطفولة والشباب والرجولة والسيطرة والشيخوخة، وفي كل لحظة تاريخية تتعايش عدة أجيال متعاصرة مدة كل منها ١٥ سنة، وكل جيل يتشكل من المتعاصرين؛ أي ممن ولدوا في مسافة خمسة عشر عاما، بالإضافة إلى أن كل جيل يتشكل في هذه المدة ويمارس وظيفته في مدة مشابهة؛ أي يستغرق ثلاثين عاما في نهاية الأمر. لكن: كيف يمكن لنا تحديد الجيل الأدبي؟ وكيف نحسب بدايته وسلّة التواريخ التي يشملها؟

يقترح "أورتيجا" الإجراء التالي: لابد أولا أن نبحث داخل الفترة التاريخية التي نريد تحديد أجيالها عن لحظة واضحة يتجلى فيها "التطور الدائب والمستمر لبعض مبادئ الحياة

التي برزت للمرة الأولى في هذا التاريخ" في هذه اللحظة يعيش جيل يستشعر للمرة الأولى بعض المبادئ الفكرية الجديدة ويعيشها بكل قوته، ويمكن أن نطلق على هذا الجيل تسمية "الجيل الحاسم". فإذا ما عرفنا موقع هذه اللحظة التاريخية الفاصلة بحثنا عن الشخصية التي تمثل الخواص الجوهرية لهذه الفترة، تلك الشخصية تصبح العلامة التي يمكن أن يسمى بها هذا الجيل. وحينئذ نقوم بتحديد التاريخ الذي بلغت فيه هذه الشخصية ثلاثين عاما من عمرها، وهي المرحلة التي يبدأ رجولته الناضجة لتصبح تاريخ الجيل الذي ينتمي إليه. ويكفي حينئذ أن نضيف عددا من السنين، يبلغ خمسة عشر عاما لكي نحصل على سلسلة الأجيال التالية. أما بالنسبة لأبناء "الجيل الحاسم" الذي أشرنا إليه فهو يتكون من كل من بلغوا ثلاثين عاما، بسبعة أعوام أكثر أو أقل من تاريخ ميلاد الشخصية الرئيسية أو تاريخ إعلان الجيل.

ونخلص من ذلك إلى أن فكرة الجيل تعتبر مفهوما إجرائيا يسعف الباحثين في تنظيم معلوماتهم التاريخية في مجال الأدب والتقاط التيارات والموجات الرئيسية فيه. وتحليل العوامل التي تصنع قوة الدفع في تخليق العلامات البارزة فيه، وقد أضاف "أورتيجا إي جازيت" للأفكار السابقة فكرة أخرى هامة تتعلق بالبؤرة الوجدانية التي تنجح غالبا في بلورة الأجيال الأدبية حول "شعور الفقد والفاجعة" إثر الكوارث القومية، أو "إحساس التوثب والطموح" إزاء المشروعات الجماعية الكبرى في عصور المد القومي، وكلاهما يستقطب الاهتمام ويساعد على تمركز التيارات الفكرية والثقافية.

## *خطاطة الأجيال العربية:*

على ضوء هذه المفاهيم النظرية فإن بوسعنا أن نقترح توزيع موجات الأدب العربي في القرن العشرين إلى أجيال رئيسية:

*أولا:* جيل طه حسين: (١٨٨٩ - ١٩٧٣) الذي بلغ ثلاثين عاما إبان الثورة المصرية عام ١٩١٩، ويضم في تقديرنا كلا من الشخصيات المشاركة له في مشروع النهضة الفكرية والجامعية والثقافية والإبداعية مثل أحمد أمين (١٨٨٦ - ١٩٤٨)، وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨)، وسلامة موسى (١٨٨٧ - ١٩٥٨)، ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨ -

١٩٥٦)، وعباس محمود العقاد (١٨٨٩- ١٩٦٤)، وإبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩- ١٩٥٨)، وعبد الرحمن الرافعي (١٨٨٩- ١٩٦٦)، وزكي مبارك (١٨٩٣- ١٩٥٣)، وأحمد حسن الزيات (١٨٩٥- ١٩٦٨)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨- ١٩٨٧).

وإذا طبقنا عليهم شروط الجيل وجدناها مضبوطة من الوجهة الزمنية، لكنها غير دقيقة بالنسبة للمعاهد العلمية التي تخرجوا فيها، وإن كانت الدائرة التي ينتهون إليها جميعا هي "روح العصامية" وما كان يطلق عليه كارلايل "أفضل الجامعات وهي المكتبة". على أن وحدة العمل النهضوي كانت تجعلهم ينخرطون في مشروعات مشتركة مثل "لجنة التأليف والترجمة والنشر" ومثل بعض المجلات التي تبنوها وتيارات التجديد التي قادوها في الفكر والثقافة والتعليم والتنوير. والمواقف الإنسانية والحضارية. ولعل مشروع الإصلاح والتجديد بكل جوانبه أن يمثل الرسالة الأساسية لهذا الجيل الذي صنع لغة عربية حديثة وعقلا عربيا متطورا وإبداعا عربيا مرموقا في أجناس جديدة مثل المقال والنقد والقص والترجمة الأدبية والتأويل التاريخي للعصور الماضية كي تصبح طاقة خلاقة في توجيه المستقبل.

***ثانيا:*** جيل نجيب محفوظ، وهو الجيل الذي بلغ أوج نضجه خلال الحرب العالمية الثانية، وحمل على عاتقه مهمة تأسيس جنس الرواية العربية في الدرجة الأولى، ويمكن أن يكون تاريخ الثورة المصرية ١٩١٩ والتي تصادف ميلاد واحد فقط من أبنائه هو إحسان عبد القدوس هو العام الذي يمثل نشأته وتدور حوله نشأة بقية الأفراد، حيث يمضون على النسق التالي في ميلادهم ورحيل من رحل منهم، علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩)، ونجيب محفوظ (١٩١١-.....)، ومحمد عبد الحليم عبد الله (١٩١٣-١٩٧٠)، ويوسف جوهر (١٩١٣- ٢٠٠١)، وعبد الحميد جودة السحار (١٩١٤- ١٩٧٤)، ويوسف السباعي (١٩١٧- ١٩٧٨)، وإحسان عبد القدوس (١٩١٩- ١٩٩٠)، وعبد الرحمن الشرقاوي (١٩٢٠-١٩٨٧)، وفتحي غانم (١٩٢٣- ١٩٩٨)، ويوسف الشاروني (١٩٢٤-.....)، وصوفي عبد الله (١٩٢٥- ٢٠٠١)، وإدوار الخراط (١٩٢٦- ...)، ويوسف إدريس (١٩٢٧- ١٩٩١)، وجاذبية صدقي وثروت أباظة اللذان ولدا في العام ذاته. ورحلت الأولى عام ٢٠٠١، والثاني عام ٢٠٠٢.

وربما تكون السلة الزمنية التي ترتكز فيها تواريخ ميلادهم أوسع قليلا من المتعارف عليه، لكن تضافر مشروعهم الإبداع المشترك -على اختلاف توجهاتهم وأساليبهم- يجعل منهم كوكبة المبدعين الذين أثروا اللغة العربية بتجاربهم التقنية ووضعوها في مصاف اللغات العالمية الحية، وإذا كنا نتخذ اسم نجيب محفوظ علامة عليهم، وهو ليس من أوسطهم، بل من أكبرهم في العمر فإن ذلك لأنه أصبح راية على إنجاز هذا الجيل على مستوى الوطن العربي وخارجه، ولأنه يمثل نموذجا لمنظومة من القيم الليبرالية السياسية والاجتماعية التي تعد تطويرا نوعيا لمسعى الجيل السابق الذي اشتغل معظمه بالسياسة إلى جانب الأدب، أما جيل نجيب محفوظ فقد كان مبدعا في الدرجة الأولى وفي جنس خاص هو الرواية.

***ثالثا:*** جيل الشعر الحر، وهو الجيل الذي ولد في العشرينيات، وقام بأكبر ثورة تجديدية في الشعر العربي المعاصر على وجه الخصوص، وشهد في شبابه نكبة ضياع فلسطين، وعاصر موجات الثورة العربية، ابتداء بمصر وسوريا والعراق واليمن، ثم خاض ثورة التحرر والاستقلال والمد القومي، وأسهم في صناعة خطابه، ثم امتد ببعض أفراده العمر حتى شهد فترات الانتكاس والهزيمة وخيبة الأمل القومي، ولعل أهم ممثليه -وهم جميعا شعراء- أن تكون الأسماء التالية:

نزار قباني (١٩٢٣- ١٩٩٨)، وبدر شاكر السياب (١٩٢٦- ١٩٦٤)، وبلند الحيدري (١٩٢٦- ١٩٩٦)، ونازك الملائكة (١٩٢٦-.....)، وعبد الوهاب البياتي (١٩٢٦- ١٩٩٩)، وفدوى طوقان (١٩٢٩-٢٠٠٣)، وصلاح عبد الصبور (١٩٣٠- ١٩٨١)، وأدونيس (١٩٣٠-.......)، وأحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥-.....).

وتتوفر في المجموعة العراقية منه شروط الجيل الجديد بأدق مواصفاتها؛ إذ تخرجوا جميعا في دار المعلمين وشهدوا نفس التطورات الفكرية والثقافية مما جعلهم رأس الحربة في المدرسة الجديدة وحاملي لوائها، بينما ينتمي الباقون إلى الشام بمفهومه الواسع ومصر، على أن هناك تجانسا واضحا بين أفراد هذا الجيل على اختلاف أساليبهم التعبيرية، فهم الذين يشكلون اليوم ما نطلق عليه "العصر الذهبي الثاني للشعر العربي" بعد العصر العباسي، وكانت لديهم ما أطلق عليه صلاح عبد الصبور "شهوة إصلاح العالم" كما تميزوا برؤية كونية تحديثية وضعت الفكر الشعري العربي للمرة الأولى في تاريخه الحديث على مستوى العالمية، وقد

تميزوا بتعاطفهم مع الجيل السابق عليهم، خاصة من الرومانسيين أمثال على محمود طه وغيره، وإن كانوا يبدءون تاريخا جديدا للشعرية العربية.

*رابعا:* جيل الستينيات، ويمكن أن يضم عددا ضخما من المبدعين في مجالات الرواية والقصة والشعر والفكر النقدي معا، ومعظمه ولد في نهاية الثلاثينيات، وتفتح وعيه على الحياة إبان ثورة ١٩٥٢ وما أحدثته من تغييرات هيكلية في بنية المجتمع المصري والعربي، وما أطلقته من مارد الحلم القومي بمشروع الوحدة العربية، ثم وصل ذروة إحساسه الفاجع في لحظتين فاصلتين في التاريخ العربي الحديث، إحداهما تفكك الجمهورية العربية المتحدة في الانفصال السوري عن مصر، والثاني- وهو يمثل "التاريخ البؤرة" في وعي الجيل المأساوي- وهو هزيمة ١٩٦٧.

ويمكن أن تتسع أيضا سلة ميلاد أبناء هذا الجيل منذ أول الثلاثينيات حتى منتصف الأربعينيات على النحو الذي أسلفنا الحديث عنه في التقديم النظري، ويضم من الروائيين محمد أبو المعاطي أبو النجا، وعبد الحكيم قاسم، وإبراهيم أصلان، وبهاء طاهر، وخيري شلبي، ومحمد جبريل، ومحمد مستجاب، ومجيد طوبيا، وأحمد الشيخ حتى يصل إلى جمال الغيطاني ويوسف القعيد وغيرهم من كبار مبدعي اليوم ممن شارفوا أو ناهزوا الستين من العمر، وكذلك يمكن أن يضم من الشعراء أمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبو سنة، وفاروق شوشة، وفاروق جويدة، وعفيفي مطر، ومن النقاد رجاء النقاش، وجابر عصفور، وفاروق عبد القادر وصبري حافظ وعبد المنعم تليمة وكاتب هذه السطور.

وسنلاحظ أن هذا الجيل الرابع هو الوحيد الذي أطلق على نفسه تسمية الجيل، واختار لها العقد السادس عن عمد، مما أثار شهية الشباب الذين جاءوا بعدهم ليطلقوا تسميات مشابهة في السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، لكن مشروعه الإبداعي والفكري لم يكد يصل لذروة عطائه حتى بدايات القرن الحادي والعشرين.

### *ملاحظات نقدية:*

- يتعين علينا في البداية أن نعترف بأن هذه الخطاطة أولية ومنقوصة، تحتاج لكثير من الصقل والتعديل، فإن كان من حقها أن تركز على البيئة المصرية في الجيلين الرائدين فإنها تصبح

جزئية جدا إن تجاهلت الإبداع العربي في المراكز الجديدة في النصف الثاني من القرن العشرين، وعلى سبيل المثال فإن جيل الستينيات من النقاد في مصر مهما كان دوره الطليعي فإنه لا يستطيع تجاهل كوكبة ممتازة من النقاد العرب في المغرب وتونس والشام والعراق والخليج العربي أعطوا للنقد المعاصر مذاقه المميز.

وكما رأينا في الإبداع الشعري للجيل الثالث اتساع منظوره ليشمل حركة الشعر العربي وإن لم يستوعب كل تفاصيلها في الشام والمغرب فإن الإبداع الروائي العربي في النصف الثاني من القرن العشرين كان يحتاج إلى خطاطة جديدة تكمل نواقصه وتسد فجواته.

- تراوح منظور التوزيع الجيلي المقترح بين الاعتماد على التيار الفكري في مجمله كما لوحظ لدى الجيل الأول والرابع أو التركيز على جنس أدبي بعينه كما حدث للجيلين الأوسطين، وأدى هذا إلى شيء من التداخل في الترتيب الزمني، بحيث لم يعد الفاصل بين كل جيلين ثلاثين عاما كما يقضي بذلك النظام المقترح، وذلك بهدف ملاحقة المجموعات التي تصنع تيارا إبداعيا تنظمه إلى حد ما بعض المؤشرات الأيديولوجية والإبداعية. لكن لو تذكرنا أننا نتحرك بطريقة مرنة تحاول الإمساك بمركز الثقل في الواقع التاريخي للإبداع العربي في موجاته المتلاحقة حينا والمتجاورة نسبيا حينا آخر أمكننا أن نعدل المقياس النظري حتى يتسع لاستيعاب هذه النتائج التجريبية.
- أجد من الأمانة أن أعترف بأن سبب اهتمامي بهذه المشكلة الآن طريف جدا؛ لأنه لا يرتبط بالأدب العربي من قريب أو بعيد، فقد دعاني المركز الثقافي الأسباني في عمان كي ألقي محاضرة في الجامعة الأردنية بمناسبة الاحتفال بالعيد المئوي لجيل ١٨٩٨ من الأدباء الأسبان، فأخذت أتأمل مفاهيم الأجيال، وأفيد مما كتبه النقاد هناك، خاصة من كتاب "برنال مونيوث" عن جيل ٩٨ الأسباني وإحالته الذكية، وحينئذ انبثق لدي -عن طريق المقارنة والتوازي- هذا الإدراك لأهمية تنظيم تاريخنا القريب، إفادة من جميع المقولات الفلسفية والنقدية، مع اختبارها وتعديلها عند الضرورة، وبدا لي -وهذا موطن الطرافة- أن تيار البنيوية الذي شاركت في صناعته قد أهمل هذا البعد التاريخي الخصب، وآن لنا أن نستكمله بجهد علمي منظم.
- أما الملاحظة الأخيرة في هذا الصدد فهي الاعتراف بالنقص الشديد في الثقافة العربية

المعاصرة في مجال البحوث البيوجرافية والببلوجرافية، فليس لدينا حتى الآن معجم لأعلام العصر الحديث في أي مجال من الفكر أو الأدب أو الإبداع أو العلم، ولكي نحصل على تاريخ ميلاد أحد الأعلام أو وفاته لابد أن نبذل جهدا خارقا دون أن نكون متأكدين في نهاية الأمر من صحة النتائج بشكل حاسم، ولعل مشروع معجم البابطين الشعري عندما يكتمل أن يسد فراغا في هذا الصدد، وإن كانت بقية الفروع المعرفية والإبداعية ستظل في حاجة لمن يتبنى من المؤسسات أو الهيئات فكرة إصدار معاجم منظمة عنها. وأعتقد أن أفضل تحية نزجيها للقرن الحادي والعشرين في مطلعه أن نكمل المشاريع التي لم تتم في هذا الصدد؛ حتى نستطيع أن ننظم منهجيا وعينا به، ونتجاوز معرفيا وقوفنا عنده. ولعل المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التي تبنت مشروع موسوعة الأعلام أن تكون الهيئة القومية القادرة على إنجاز هذا المشروع المعرفي الضروري للثقافة العربية.

# الأدب المنظور

ظل الإنسان وحده هو الذي يتكلم طيلة التاريخ، فاستطاع أن يجعل من لغته نموذجا أرقى لما يضمره ويبديه، بل جعل منها وسيلة لإنطاق بقية الكائنات وإشراكها في معترك الوجود، فأخذ يكتشف بقية اللغات ويترجمها إلى نظمه المعقدة المكتملة. ووضع في الإبداع الأدبي خاصة خلاصة وعيه الجمالي بالكون وقصة معرفته العميقة به. أصبحت اللغة ذاكرة البشرية وصانعة تاريخها. وأدى تراكم المعارف وتوالدها في العصر الحديث إلى أوضاع جديدة نطقت فيها الأشياء، تكلمت بلغات البشر، تحول الأدب إلى صور منظورة في السينما والتليفزيون في ثاني حركة مدهشة له، جاءت بعد الحركة الأولى المتمثلة في ابتداع الأشكال المكتوبة بمختلف أنواع الحروف منذ آلاف السنين، وكما أدت هذه الحركة الأولى إلى إنقاذ الآداب والعلوم الشفاهية من الضياع تؤدي الحركة الثانية إلى اختزان المرئيات والصور والأشكال في ذواكر جبارة جديدة، تضغط في قرص صغير آلاف الوحدات المدمجة وتعيد بثها في امتدادات مكانية وزمانية تفوقها بمراحل عظيمة. انطلق مارد الخيال الإنساني المنظم ليحقق معجزات طالما هدهدت مشاعره وأحلامه الطفولية. أدى هذا بطبيعة الحال إلى خلق أوضاع جديدة محيرة، سوف نركز الحديث منها على ثلاثة نقاط لطابعها العملي ونتائجها الخطيرة.



*أولاها*: نشوء الحاجة الملحة إلى مهارات إبداعية جديدة، تنتظم في سياقات علمية وفنية لا عهد لنا بها من قبل، لابد أن نستوعبها ونعمل على احتوائها بل ونمسك بزمام المبادرة في توجيهها، حتى لا تمضي في نموها العشوائي ونحن لاهون عن أهميتها وخطورتها، ومع أنه يبدو في الظاهر أن المؤسسات التربوية والبحثية لا علاقة لها بعمليات الإنتاج الإبداعي قبل تحققها، إذ تقتصر على متابعتها اللاحقة بالدرس والتحليل، إلا أن الواقع أن هذا الدرس المنظم للأدب في عصوره المختلفة وللفنون الموسيقية والتشكيلية في تجلياتها العديدة هو الذي يخلق لدى المتعلمين إطارا يمتلكون به وعيا تاريخيا وجماليا بالآداب والفنون يمثل الرصيد الكامن في تصورهم لها والحافز الدافع لمشاركتهم في إبداعها حسب مواهبهم وطاقاتهم، فلأننا نعلم الشعر والقص في المدارس والجامعات يكتب الشعراء والروائيون أعمالهم ويحتفي

بها جمهور المتلقين من الناشطين في مجالات الإعلام والممارسة الثقافية فتدور عجلة التداول بين الإنتاج والتلقي والتنمية. في مقابل ذلك سنجد أن نشوء الحاجة إلى كتاب من نوع جديد يمزجون بين اللغة والصورة في منظومة حديثة تسمى "السيناريو" أدى إلى بروز مواهب عديدة في كتابته، لكن مجالات تنميتها بالدرس والمعرفة والتحليل ما زالت محدودة للغاية وقاصرة على بعض المراكز المتخصصة لدينا في أكاديمية الفنون. لا تفي بمتطلبات المجتمع المنتج لهذا النوع من الكتابة الجديدة، ولأن منافذ التعليم بمختلف مراحله مغلقة لا تعترف بالأشكال الفنية المتمثلة في السينما والتليفزيون ولا تقوم بإدراج نماذجها المتفوقة في خططها التربوية لما يمكن أن نسميه "الأدب المنظور" فإن فرص تعميق الوعي العلمي به ما تزال محدودة للغاية ومتروكة للنمو العشوائي الأخرق، بينما يتضاعف تأثيره نتيجة لجاذبيته الشديدة في امتلاك اهتمام المشاهدين على مختلف أعمارهم لمعظم ساعات النهار والليل، إذا قدرنا نسبة ما ينفقه المشاهد العادي من عمره أمام الشاشات الصغيرة والكبيرة بالقياس إلى ما ينفقه من وقت في قراءة النماذج الأدبية التقليدية أدركنا فداحة الموقف ووجوب التوازن فيه، لابد للوسائط الجديدة من تنمية كفاءة القراءة في ساعات المشاهدة، ولابد للأدب المكتوب من ترشيد وسائل التلقي ورفع مستوى التواصل الجمالي للأدب المنظور.

وهناك تجربة طريفة يقوم بها اتحاد الكتاب في مصر في الآونة الأخيرة عندما أعلن عن دورة تدريبية للكتابة في الإذاعة والتليفزيون، وكانت دهشة المنظمين شديدة عندما رأوا أن الدورة التي تستوعب خمسين دارسا قد تقدم للالتحاق بها ستمائة دارس مما يغطي عامين كاملين، لأن مدة الدورة شهرين، ونحسب أن هذا مؤشر حقيقي للحاجة المعرفية والتقنية والإبداعية التي يستشعرها الممارسون لهذا العمل.

*أما النقطة الثانية* فتتصل بضرورة استثمار فضاء الصورة المتحركة الجديدة لتغطية النواقص لدينا في المعرفة التاريخية والفنية والاجتماعية، ذلك لأن مناهج التعليم لا تكاد تستوعب في المرحلة الأساسية خصوصا ما ينبغي للدارس أن يعرفه من فنون الأدب والثقافة، وعندما تتم برمجة هذه الشعب بشكل منظم ودوري فإنها تغطي بشكل شيّق ما تعجز عنه المدرسة، ولا يتم ذلك بالطريقة القاصرة المستخدمة الآن في نقل الدروس المباشرة عبر التليفزيون، فهذا عجز عن ترجمة المادة العلمية والأدبية والفنية للوسيط الجديد وتوظيف

إمكاناته الجمالية، ويكفي أن نشير إلى ضرورة إعداد برامج فنية راقية في المجالات الآتية:

١ - تاريخ الأماكن والآثار المحلية والعالمية في إطار تشكيلي قصصي جميل.

٢ - روائع المسرح العربي والعالمي.

٣-حياة الشعراء والأدباء وقادة الفكر والفن والثقافة.

٤ - زيارات سردية منتظمة لأهم المتاحف الوطنية والعالمية.

٥ - الفنون الشعبية والمهارات الحرفية المختلفة بطريقة متعمقة.

٦ - الأعمال الروائية الكبرى محولة إلى دراما تليفزيونية.

٧- فنون الموسيقى بمختلف مستوياتها مشروحة ومعروضة.

وإذا كانت الاستراتيجية الإعلامية في المجتمعات الرأسمالية تجعل جهاز التليفزيون خاضعا بشكل مباشر لمستوى الرواج الذي تتطلبه الإعلانات باعتبارها الممول الأساسيّ لهذا النشاط، فإن الإعلام العربي ما زال رسميا في مجمله، يعطي الصدارة للرسالة السياسية مع استثمار الإعلان أيضا. وبقدر ما يحد ذلك من هامش الحرية المتاح للعاملين واستقلال قرارهم فإنه يعطي فرصة مواتية لاعتبار الثقافة الغطاء المشروع للتوجيه السياسيّ وتقديمها على مجرد الترفيه البسيط، فالثقافة هي المشروع التنموي الحقيقي الذي ينبغي على المسئولين وضعه في ذروة الأولويات الإعلامية. وثقافة العصر الحديث تجمع بين المعلومات المعرفية والعناصر الجمالية والوعي النقدي، ولابد للأدب المنظور أن يشبع هذه المتطلبات.

***ونأتي إلى النقطة الثالثة*** وهي ضرورة الوصول في فنون الصورة إلى مستوى رفيع قادر على التنافس الحقيقي في عصر المعلومات والأقمار الصناعية. فقد كانت الكتب في الأزمنة القديمة تخضع لرقابة المؤسسات السياسية والاجتماعية، ومع ذلك فقد استطاع الإنسان أن يتجاوز صنوف الرقابة الداخلية والخارجية ونفذت إلى عصرنا كتب وأعمال تشهد بطاقة التحرر الهائلة في الضمير القومي والوطني، لكن هذه الرقابة أصبحت مستحيلة في عصر الفضاء المفتوح المتجاوز للغات البشرية والمخاطب للأبصار بشكل مباشر، كما أخذت قنوات المعلومات الدولية تسخر بشدة من محاولات الانغلاق والحصار، وأصبح الضمان الوحيد في المستقبل القريب لنمو الوعي الثقافي الوطني والقومي امتلاك هامش وافر

من حرية الإبداع يسمح بإنتاج أعمال قادرة على منافسة الأعمال الأجنبية وتقديم صورة حقيقية عن إمكاناتنا الفكرية والفنية. من هنا فإن إعطاء دفعة قوية لاقتصاديات الإنتاج السينمائي والتليفزيوني لابد أن يصحبه توسيع رقعة التسامح في علاج المشكلات الحساسة وتحجيم الرقابة عليها بقدر المستطاع، وإذا كانت الأسواق بطبيعتها تمثل المصفاة الأساسية في تسويق الأعمال الفنية فإن الدراسة العلمية المنظمة لرغبات المشاهدين واستطلاع آرائهم في البرامج التي يفضلونها وبذل جهد حقيقي لتحميل المادة الترفيهية مضمونا ثقافيا، كل ذلك يعد قنوات ضرورية لتمثيل الثقافة العربية على الشاشات الصغيرة والكبيرة، وضمان حضورها في الفضاء العالمي بطريقة لائقة.

وربما كانت تجربة البث الفضائي العربي المتخفف من الجرعة السياسية المباشرة في القنوات الدولية نموذجا للتوازن المنشود في المادة المصورة، مما جعلها تكتسب مصداقية ناجحة في تسويغ إشاراتها السياسية غير المباشرة، وناجحة في تقديم صورة معقولة للحياة المعاصرة، لا يتم اختزالها في نشاط واحد، ولا قصرها على الجوانب المثيرة، بقدر ما تفيد من خبرات الإنسان الروحية والجمالية في تقديم صورة ثقافته ومجتمعه المتحضر. إن رفع القيمة التنافسية لساعات الإرسال المصور يتطلب رفع القيمة الجمالية والثقافية له، فهي المشترك الإنساني الحقيقي، وهي السبيل إلى الحفاظ على العناصر الحية الإيجابية في الهوية الوطنية والقومية وتقديمها للمشاهد الأجنبي والمغترب دون حساسية الاختلاف، وهي التي تجعل من ثقافة الصورة الجديدة نموذجا للتعدد الخصب والتكامل الحقيقي، بحيث تصبح العولمة وسيلة لدخول الثقافات الإنسانية مرحلة جدلية من التفاعل البعيد عن الهيمنة وإلغاء الآخر، وربما يكون ما نسميه الآداب المنظورة من أهم أدوات هذا التفاعل الخلاق.

# الفصل الثالث

# في الفكر الثقافي

# المثقف والسلطة

## ملاحظات على هامش الخطاب الثقافي المصري

إذا كانت هناك دائما فجوة دائمة مؤرقة بين الفكر والممارسة، فإنها في حالة المثقفين أشد تفاقما وخطورة، لأن لعبتهم هي الكلام وفضيحتهم في السلوك، ومقتلهم بالنسبة للسلطة في الوصولية.

وإذا كان بوسعهم الإفلات من قبضة العوز في هذا العصر الحديث وهم يناوشون السلطة فليس في مقدورهم مغالبة التهميش الذي يتعرضون له. ومن ثم فإن إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة تفرض علينا تأمل حالات عينية قبل استخلاص النتائج التحليلية.

ولكي نمضي في نسق منهجي شفاف علينا أولا أن نختار من غابة التعريفات المتشابكة لمفهوم المثقف والمثقفين تحديدًا مقاربًا لا يقتصر على تلك الإضاءات الكلاسيكية التي لمعت خلال القرن العشرين، ابتداء من "إليوت" في ملاحظاته حول تعريف الثقافة إلى "جرامشي" في حديثه النضالي عن "المثقف العضوي" وسارتر في نموذجه الوجودي الفعال. أريد أن أشير هنا إلى تعريف وظيفي محدد يرتضيه علماء الاجتماع المحدثون يرى أن "المثقفين هم عادة جماعة صغيرة تتألف من أولئك الذين يهتمون مباشرة بإنتاج الأفكار. عن طريق الابتكار والنقل والنقد. وهم يتشكلون من الفنانين المبدعين والفلاسفة والعلماء والمؤلفين المتخصصين في نظريات الأدب والاجتماع وعلوم الاتصال.

ويلاحظ عليهم أن أفكارهم تمتد إلى نطاق أبعد من مجالاتهم المهنية،

إذ ينشغلون بالأوضاع العامة للمجتمع. ولا يقتصرون على الإنتاج الأدبي أو المعرفي الذي يعنون به، حيث يمثلون قادة الرأي والفكر.

ويؤكد هشام شرابي "أن ما يميز المثقف في أي مجتمع صفتان أساسيتان:

- الوعي الاجتماعي الذي يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياه بمنظور شامل، يستطيع به تحليل هذه القضايا على مستوى نظري متماسك.
- وكذلك الدور الاجتماعي الذي يحققه بهذا الوعي، بما يضيف له بعدا استراتيجيا

يضاف إلى قدراته الخاصة وكفاءته المهنية بينما يبرز "برهان غليون" الطابع الديناميكي الجماعي للمثقف. حيث يرى أن المثقفين هم تلك المجموعة من الناس التي تتميز عن غيرها بأنها تجعل من التفكير في الواقع والسعي للمصلحة العامة أحد همومها الرئيسية. وتشارك في الصراع الاجتماعي والسياسي من أجل تحريك هذا الواقع إلى الأفضل طبقا للرؤى التي تعتنقها.

أما السلطة فهناك تعريفات عديدة لها وإن كانت غير مجهولة في أجهزتها وآلياتها، تميزها عن مفاهيم أخرى خاصة بها، مثل القوة والنفوذ وغيرها، على اعتبار أن السلطة هي قوة ذات طابع نظامي رسمي ترتبط بمنصب أو موقع أو وظيفة رسمية معترف بها في المجتمع، وتخول لصاحبها حق إصدار القرارات التي لها صفة الإلزام بالنسبة للآخرين، وتمنحه في الوقت ذاته حق توقيع الجزاءات على المخالفين. وبغض النظر عن التحليلات التي تربط السلطة بالقوى الطبقية في المجتمع فإن أجهزة السلطة في الدولة المدنية على ما هو معروف تتشكل من الهيئة التشريعية البرلمانية والسلطة القضائية والسلطة التنفيذية المتمثلة في الجهاز الحكومي للدولة. وتوزيع السلطة في النظام الديموقراطي حاسم في الفصل بين هذه المستويات لضمان توازنها وجدليتها، أما في عالمنا العربي فإن خلط المستويات وطغيان السلطة التنفيذية على ما عداها التي تصبح مجرد ديكور ساذج لتزيينها، يركز المسؤولية في مختلف نظمنا على شخص الحاكم الفرد الذي يسعى لإقامة توازناته واستقطاب بقية السلطات في يده بشكل غير مباشر، لكن تظل هناك سلطة تاريخية مناوئة له عليه أن يروضها ويوظفها ويفيد من تناقضاتها، وأخطائها أحيانا، وهي السلطة الدينية.

ومن ثم فإننا في هذا التحليل الموجز سنقوم بعرض بعض النماذج على محور ثنائي هو السلطة السياسية والدينية، لاكتشاف أشكال علاقة المثقف العربي - في مصر - بهما على وجه التحديد، وبوسعنا أن نتصور هذه العلاقة مبدئيا وهي تتراوح بين ثلاثة أوضاع لثلاثة أنواع:

*أولاً: مثقف السلطة:* وهو الذي يضع فكره ومهارته ورأيه وخبرته في خدمة السلطة ولاءً لها وتماهيًا معها، وتوافقًا مع مقتضيات سيادتها.

وبقدر ما يحدث هذا التماهي يفقد المثقف عنصرًا جوهريًّا في وظيفته، هو نقد الأفكار،

ولا يمكن عمليًا أن يحدث ذلك بصفة دائمة إذ سرعان ما تبرز التناقضات وتتسع مسافات الخلاف.

*ثانياً: المثقف المتعاون مع السلطة:* وهو النموذج الغالب كما سنرى، ويتفاوت مدي التعاون طبقًا لأهداف السلطة في توظيفها للمثقفين من ناحية، وقدرة هؤلاء على التوافق النسبي مع هذه الأهداف، لاكتساب مجال حيوي للعمل العام، ويلعب الإعلام في الدولة المدنية الحديثة دورًا بالغ الحساسية والأهمية باعتباره فضاء هذا التعاون، فهو أداة للحكم من ناحية ووسيلة لنظر الأفكار والآراء من ناحية أخرى، وعلي رقعته تتم المصالحة الموقوتة غالبًا لاعتبارات عملية، بين المثقف والسلطة.

*ثالثًا: نموزج المثقف المضاد للسلطة:* المناضل في وجهها، ولابد أن يكون منفيا أو مهاجرًا، وقد كان هذا كثير الحدوث في حالات السلطات فاقدة الشرعية بشكل فادح، مثل سلطات الاحتلال، والنظم الفاشية المكشوفة، وكان الصراع الأيديولوجي، اليساري واليميني المتطرفان يقومان بهذا الاستقطاب العدائي بشكل ظاهر.

لكن هذا التقسيم -من الوجهة الإجرائية- نظري وافتراضي بحت، وهو يتحدث عن المثقفين في ممارساتهم العملية، مغفلا جانبًا هاما من كينونتهم الفكرية، كما تتمثل في الخطاب الثقافي على وجه التحديد. ومع أننا نستطيع أن نتوقع أنواعا موازية من هذا الخطاب تتسق مع توجهات المثقفين فإن من اللازم في تقديري الجمع بين المظهرين في سياق واحد، فهناك خطاب تبريري، يعبر عن مثقف السلطة ويفقد مصداقيته بقدر ما يتجلى فيه من تناقضات، وهناك خطاب نقدي، يحافظ على مسافة الاستقلال الضرورية ويرقب مواقف السلطة بحذر، يقبل منها ما يتوافق مع استراتيجيته، ويرفض ما يضاد أهدافه وغاياته.

وهناك الخطاب النقضي الغارق في أيديولوجيته المضادة، المسرف على نفسه في الرفض والسلبية.

## طه حسين مثقفا:

كان طه حسين يرى أنه ليس كل متعلم مثقفًا بالمعنى الدقيق للكلمة، فالمثقف عنده هو الشخصية العصرية، بما تمتاز به من تهيؤ الطبع والعقل لقبول المعرفة مهما تختلف فروعها، ومهما تكن مادتها، ويحدد مسؤولية هذه الشخصية بالقياس إلى البيئة التي تعيش فيها بمقدار ما يكون لها من حظ الثقافة أو العلم، وذلك أن الإنسان -على حد تعبيره- لا يحسن العلم ليجعله شيئًا بينه وبين نفسه دون أن ينفع به أحدا ممن يعيشون معه في بيئته أو وطنه، وربما يحسن العلم والثقافة ليكون مصباحًا يضيء لمن حوله من الناس سبل الحياة والرقي والمعرفة.

ثم يقول "إني معجب بهؤلاء المثقفين من المصريين، فهم قد بذلوا الجهد واحتملوا من العناء مالا يشعر به المعاصرون لهم، وما سيقدره لهم التاريخ حق قدره، نشأوا في بيئة معادية للثقافة أشد العداء، ممانعة لها أشد الممانعة، وقد بدأوا بأنفسهم فحرروها من كثير من التقاليد الثقيلة الفادحة، حتى عدتهم بيئتهم شذاذًا وقاومتهم ألوانا من المقاومة. فلم يهنوا ولم يضعفوا وإنما مضوا أمامهم لا يلوون على شيء وحتى كتب لهم النصر. قاومهم الشعب لأنه لم يفهم عنهم وقاومهم السلطان الظاهر لأنه أشفق منهم، وقاومهم السلطان الخفي لأنه رأى فيهم قادة الحرية والهداة إلى الاستقلال. وقد أدركنا هذا العهد الذي لم يكد ينتهي بعد، وما نزال في أعقابه ونشهد بعض آثاره والذي التقى فيه جيلان من المثقفين: أحدهما الجيل القديم الذي كان يتخذ الأدب وسيلة إلى العيش وكسب القوت، ثم إلى كسب الثروة والحظوة عند الكبراء وأصحاب السلطان وعند الأغنياء والموسرين، مهدرًا في سبيل هذا كله كرامته وحريته ورأيه وشعوره. والجيل الحديث الذي آثر الحرية والكرامة على كل شيء. وتعرض في سبيل الكرامة و الحرية لكل شيء. فلم يتخذ الأدب سبيلا إلى القوت ولا إلى الثروة، وإنما اتخذه سبيلا إلى لذته العقلية ومتعته الفنية وإلي إيقاظ الشعور وتنبيه الشعب إلى حقه وواجبه وترقية الذوق" (مستقبل الثقافة في مصر).

اللافت في هذا المشهد أنه "مانيفيستو" للمثقف العصري، يتضمن إعلان الوعي باختلاف جيل طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) عن الأجيال السابقة وفهمه العميق لدوره العام ورسالته النهضوية.

وقد كان هذا الموقف النظري لطه حسين محصلة ممارسة عملية عبر نصف قرن من العمل

الفكري والإبداعي، فماذا كانت علاقة طه حسين بالسلطتين الرئيسيتين، السياسية والدينية؟ لنتذكر خطوطها العريضة.

- ◈ لقد اشتبك معهما في صراع وجود منذ لحظته الأولى حيث اصطدم بالسلطة الدينية للأزهر عام ١٩١٢ -وهو في الثالثة والعشرين من عمره- عندما تقدم لامتحان العالمية فرفضت إجازته لتمرده.
- ◈ واصل الاصطدام بها، وبالسلطة السياسية المتمثلة في مجلس النواب. عندما قدم للمحاكمة عام ١٩٢٦ على كتابه "في الشعر الجاهلي" وعلى الرغم من تبرئة النيابة له، فقد صدرت عدة كتب لإدانته مثل "تحت راية القرآن" لمصطفى صادق الرافعي، و"الشهاب الراصد" لمحمد لطفي جمعة، و"نقد الشعر الجاهلي" لمحمد فريد وجدي، و"النقد التحليلي" للغمراوي وغيرهم من ممثلي الأزهر والسلطة المحافظة.
- ◈ اصطدم بالسلطة السياسية بعد عامين فقد سنة ١٩٢٨ عندما رشح ليكون أول عميد عربي لكلية الآداب، فاعترضت حكومة الوفد على ذلك، وتولى العمادة يوما واحدا ثم استقال لترسيخ مبدأ أحقيته.
- ◈ عين بعد ذلك عميدا للكلية ذاتها عام ١٩٣٠، لكنه بعد عامين أيضا رفض منح درجة الدكتوراه الفخرية لشخصيات سياسية بعيدة عن العمل العلمي والثقافي، فأقيل من منصبه وتم إبعاده من الجامعة كلها، تضامن معه رئيس الجامعة حينئذ أستاذه أحمد لطفي السيد وقدم استقالته.
- ◈ عاد عميدا للآداب عام ١٩٣٦ لمدة ثلاث سنوات، انتدب بعدها مديرا مؤسسا لجامعة الإسكندرية، ثم أحيل إلى التقاعد الجبري بعد عامين.
- ◈ تولى وزارة المعارف في حكومة الوفد الأخيرة منذ يناير ١٩٥٠ حتى يناير ١٩٥٢.
- ◈ همشته حكومة الثورة، بالرغم من حصوله على أول جائزة تقديرية عام ٥٨ وتولى رئاسة مجمع اللغة العربية ١٩٦٣ ومنح قلادة النيل عام ١٩٦٥.

لكنه مثلا طرد من صحيفة الجمهورية بقرار تعسفي من السادات، ولم يعد له دور في

الحياة العامة في ظل المؤسسة العسكرية، وغالبا ما كان يبدي ألمه لسطوة "كوميسير" الثقافة يوسف السباعي بالرغم من مهادنته.

- كذلك هادن طه حسين السلطة الدينية بسلسلة كتبه فيما أسماه الأدب الديني منذ منتصف القرن حتى نهاية حياته.
- لم يكن طه حسين مثقف سلطة في يوم من الأيام، حتى في تلك المرات التي تماهى فيها مؤقتا بالمناصب الجامعية والوزارية مع السلطة، حيث ظل كما قال بحق متحفظا بحريته وكرامته إلى أبعد حد ممكن.

مثلا رفض بروتوكوليا تقبيل يد الملك فاروق عند توليه الوزارة مكتفيا بالإشارة على مضض لشكر ولي النعم، كما كان يسمى الملك.

- أشار على الضباط الأحرار بتسميه حركتهم ثورة بدلا من الحركة المباركة، لكنه لم يتحول إلى داعية لها، ظل وفيا لطبيعته النقدية حتى استطاع أن يصبح هو ذاته "سلطة ثقافية" ترهبها الثورة ولا تستطيع المساس بها.
- تعرض لهجوم شرس من أقصى اليسار واليمين المتطرفين، لكنه لم يتحول إلى مثقف نقض يعادي سلطات الحياة وحركة المجتمع، ومع أنه قد ألفت كتب لتكفيره فإن تأثيره الساطع على الحياة الثقافية العربية لم يأفل حتى الآن.

## نجيب محفوظ - خطاب عن السلطة:

النموذج الثاني من الخطاب الثقافي المصري سنأخذه من ما نشر عن نجيب محفوظ (١٩١١-....) من إملائه على الناقد رجاء النقاش.

يقول عن علاقته بالسلطة "أنا مش بتاع سلطة، هذه حقيقة ليس فيها أي نوع من المبالغة، فلم تكن السلطات في يوم من الأيام هدفي ومأربي، وذلك لسبب بسيط، هو أنني ما كنت أستطيع الجمع بين السلطة والأدب. فالأديب الذي يقدس مهنته ويعشق قلمه يفضل أن يبتعد عن السلطة بهمومها ومتاعبها ومشاغلها والتزاماتها، وفي خلال المدة التي عملت فيها بمؤسسة السينما -وتبلغ حوالي العام ونصف العام- لم أقرأ أو أكتب كلمة. وكان كل وقتي محصورا في الوظيفة، وما يتصل بها من متاعب وقيود. ليست السلطة هي

الهدف الذي يتوافق مع مزاجي وطبعي. بل إنني أعتبرها معطلة لي عن مهنتي الأساسية وهي الأدب. السلطة الحقيقية التي طالما حلمت بها هي سلطة الأدب والفن، وليست السلطة الإدارية. فالأدب في حد ذاته يمكن أن يكون سلطة مؤثرة إذا أحسن الأديب استخدامه، والأديب الحق يمكن أن يكون صاحب سطوة ونفوذ وتأثير على الرأي العام بكتاباته، خاصة إذا تحولت هذه الكتابات إلى أعمال سينمائية أو تلفزيونية أو مسرحية.

أو إلى أي شكل من هذه الأشكال الجماهيرية. وسلطة الأدب أسمى وأبقى وأرفع من السلطة الإدارية. من أجل الأدب ابتعدت عن العمل السياسي، فلم أنضم إلى حزب أو تنظيم سياسي لا قبل الثورة ولا بعدها.. كنت من أنصار حزب الوفد، وكانت ثورة يوليو تدرك أنني لست من بين خصومها، وقد أعلنت عن تأييدي لكثير من القرارات التي ظننت وقتذاك أنها سليمة وحتمية مثل تأميم القناة ومجانية التعليم والوحدة مع سوريا وحرب اليمن. فأنا إذن لم أكن ضد النظام، بل كنت أنقد غياب الديمقراطية في هذا النظام، ولم تكن الديمقراطية من المحرمات، بل هي المبدأ السادس من مبادئ الثورة، وليس معنى ذلك أنني كنت "نائما في العسل" بعيداً عن المخاطر والمتاعب، بل في مرات عديدة كنت على حافة الهاوية".

ثم يسرد نجيب قصة متاعبه مع السلطة السياسية منذ عهد عبد الناصر حتى الآن، ومعظمها بسبب روايات له فسرت على أنها معادية للسلطة وناقدة لشخوصها، لكنني سأتوقف عند مشهد طريف في هذه المذكرات لأنه يكشف عن موقف محفوظ من السادات خصوصا، فهو قد أيد مبادرة الحل السلمي في كتاباته الصحفية المباشرة، لكنه رأى فيها كارثة في كتاباته الإبداعية الخلاقة. وقد برهنت على ذلك في تحليلي النقدي لرواية "يوم قتل الزعيم" التي يضع فيها محفوظ رؤيته المضادة لرأيه المباشر، لأن رؤيته تعبير عن الضمير الثقافي العربي كله وليس المصري فحسب. المهم أنه يدرك الآن شيئا من هذا التناقض الطبيعي عندما يقول في كتاب رجاء النقاش بعد أن ينتقد عبد الناصر بشكل يثير عليه حفيظة الناصريين فيشنون هجوما ضاريا على المثقف الملتزم بحريته واستقلال منظوره، يقول عن السادات: "عندما وقعت حادثة المنصة التي قتل فيها السادات، كنت أيامها أنشر رواية في جريدة "مايو" التي تعتبر جريدة السادات واسم الرواية "ليالي ألف ليلة" وفي الرواية تحريض على قتل الحاكم. فلما وقعت حادثة المنصة توقف نشر حلقات الرواية لمدة أسبوعين لضيق المساحة، ثم عادت

الجريدة لنشر بقية الحلقات وصدرت في كتاب. وبعد صدور الكتاب قرأت مقالة نقدية للدكتور يحيى الرخاوي الطبيب النفسي المعروف، عن الرواية، يؤكد فيها أنني تأثرت بحادث قتل السادات، وأن العنف الموجود في الرواية هو نتيجة لمتابعتي للحادث، أو يبدو أن الدكتور الرخاوي لم يعرف أن الرواية نشرت في جريدة مايو قبل صدورها في كتاب، وأن النشر كان سابقا للحادث، وحمدت الله أنه لم ينتبه إلى ذلك، ولم ألفت نظره إلى الخطأ الذي وقع فيه، لأنه لو أشار إلى أن الرواية كانت سابقة للحادث فلربما اعتبروني من بين المحرضين على الجريمة وقدموني للمحاكمة" إلى هذا الحد كان ضمير نجيب محفوظ يعبر بصدق عن علاقة الإنسان المصري والعربي برموز السلطة، حتى يتنبأ بمصيرهم الفاجع بشكل غير مباشر ثم يتملص من ذلك فيما بعد. أما علاقة محفوظ بالسلطة الدينية فقد ظلت متوترة في إطار المسالمة الظاهرة، ولكنها انفجرت في مناسبتين مترابطتين.

***أولهما***: عام ١٩٥٨ عند صدور روايته "أولاد حارتنا" ونشرها مسلسلة في الأهرام، ثم الاتفاق الضمني بقرار غير مكتوب على منع نشرها في مصر بناء على توصية من الأزهر وتحريض من بعض علمائه واحتدام المعركة الجدلية حولها بعد حصول نجيب على جائزة نوبل بعد ثلاثين عاماً.

***وثانيهما***: في ١٤ أكتوبر عام ١٩٩٤ في محاولة اغتياله ذبحا عقوبة له على هذه الرواية بيد متعصب ديني أحمق لم يقرأ للكاتب عملا واحدا.

لكن مواقف محفوظ ضد الهيمنة الدينية المتعصبة بالرغم من مسالمته الوديعة مشهورة ومعروفة، من أبرزها معارضته لفتوى إهدار دم الكاتب البريطاني سلمان رشدي التي صدرت عام ١٩٨٩. على ما في ذلك من شجاعة ملحوظة في مواجهة الرأي العام المصري غير الثقافي.

مرة أخرى نخلص إلى نتيجة مشابهة على تباين الحالات والظروف:

◈ لم يكن محفوظ كاتب سلطة تبريري يتماهى مع أي نظام حاكم، ولا كاتبا مناقضا يعارض السلطة على طول الخط، ومع أنه أقرب إلى المهادنة فقد احتفظ بموقفه النقدي وإن كان بأثر رجعي أحيانا.

◈ كان ارتباطه المؤسس بالسلطة في عمله بالسينما أولاً ثم في الأهـرام ثانيـاً سـبباً في اتهامـه بالممالأة، لكنه في الواقع أنه كان كاتبا ماكرا يعرف كيف يصوغ معارضته في أعمال إبداعية خلاقه تصعب إدانته عند قراءتها.

◈ ظل نجيب محفوظ في خطابه الإبداعي والصحفي وحياته الاجتماعية من أخلص المثقفين لمبادئ الحرية والديموقراطية والعدالة الاجتماعية والتقدم العلمي وهـي العنـاصر التـي ضمنت له تماسك المنظور وتجانس الرؤية وفعالية التأثير حتى اليوم.

## *لويس عوض، المختلف:*

الحالـة الثالثـة لمثقـف مختلـف، عنيـد وعـارم هـو لويـس عـوض (١٩١٥- ١٩٩٠) والنموذج الذي سنعتمد عليه من خطابه هو من أواخر ما كتب في "أوراق العمر" الذي يطل منه على تكوينه ونشأته ويري جوهر موقفه السياسي عبر مسيرته الفكرية، حيث يقول:

"عشت في الخرطوم السنوات الخمس الأولى من حياتي، وقد تركت هذه الروابط الباكرة آثارا عميقة في عواطفي وتفكيري، فهي أولاً قد جعلتني مـن أشـد المصريـين إيمانـا بالإخـاء المصري السوداني. ومن أشد دعاة وحدة وادي النيل قبل ثورة ١٩٥٢. أما بعدها فقد حزنت حزنا عميقا يوم قرار انفصال السودان عن مصر في اسـتفتاء ١٩٥٥، وكنـت في بـادئ الأمـر كأكثر المصريين ألوم سياسة عبد الناصر الخرقاء في تعامله العنيف مع محمد نجيب لأنها أدت إلى الانفصال، فقد كان السودانيون يرون في محمد نجيب رمزا لوحدة وادي النيل بسبب دمه المصري السوداني المختلط.

وكان أكثـر المصريـين يتهمـون عبـد النـاصر بأنـه ضـحى بالسـودان في سـبيل أطماعـه الشخصية إبان أزمة مارس ٥٤ ويتهمونه بالتفريط في حقوق مصر السودانية حين اتفـق مـع الإنجليز في اتفاقية (جمال – هيد) على تطبيق حق تقرير المصـير للسـودانيين، ولكـن المسـألة طبعا كانت أعقد من هذا بكثير.

كذلك كنت أعجب لعبد الناصر في أوج الدعوة للوحدة العربية (٥٨-٥٩) كيف يسعى للوحدة مع الشامي و المغربي ولا يبدأ بالوضع الطبيعي وهو وحدة وادي النيل. وقد ظللـت

على إيماني بوحدة وادي النيل حتى كان انفصال سوريا عن مصر، عند ذلك عـدلت مـواقفي من كافة أنواع الوحدة والاتحاد الفيدرالي. وأصبحت أكتفي بأنواع من التقارب الإقليمي أقل مجازفة وأكثر طبيعية".

لو تصفحنا بقية هذه الأوراق البالغة ٦٣٠ صفحة وهي عن سنوات التكوين فحسـب. فلم يقدر له أن يكملها، لوجدنا ٩٠٪ منها كلام السياسة والباقي ثقافة، كان لـويس عـوض نموذجا للمثقف العضوي السياسي الذي خاض معارك ضارية من أجـل آرائـه ضـد رمـوز السلطة السياسية والدينية معا.

- كانت أول ارتطاماته بالسلطة في مارس ١٩٥٤ عندما استقال من عملـه كـمشرف عـلى صفحة الأدب بجريـدة الثـورة "الجمهوريـة" احتجاجـا عـلى اسـتخدام العنـف ضـد المتظاهرين واستنكارا للاعتداء البدني على الـدكتور السـنهوري رئـيس مجلـس الدولـة المعارض للثورة حينئذ.
- في سبتمبر من العام نفســه فصـل مـن عملـه في الجامعـة مـع ٥٤ أسـتاذاً مـن المطـالبين بالديموقراطية وعودة الجيش إلى ثكناته، ولم يعد بعدها للجامعة.
- اعتقل في عام ١٩٥٩ لمدة ستة عشر شهرا مع الشيوعيين، ثـم أفـرج عنـه في يوليـو عـام ١٩٦٠، وعاد للعمل بجريدة الجمهورية، ريثما انتقل بعدها إلى صحيفة الأهرام.
- أبعد عن الأهرام في أزمة السادات مع المثقفـين عقـب توقيـع الاتفاقيـة وكتـب في مجلـة المصور، ولم يسترد مكـانته تماما حتى توفي عام ١٩٩٠.
- أما أول ارتطاماته بالسلطة المحافظة فكانت ديوانه المبكر "بلوتولانـد" الـذي نشره عـام ١٩٤٧ ودعا فيه إلى كسر رقبة البلاغة العربية والكتابة بالعامية.
- لكن مقالاته عن المعري ورسالة الغفران عام ١٩٦٤ فجرت أعنف معاركه مع الأسـتاذ محمود شاكر - زعيم المحافظين السلفيين وعدو طه حسين - فقد أولها شـاكر عـلى أنهـا طعن في أصالة الثقافة العربية وغمز للدين.
- أخطر معارك لويس عوض الفكرية مرت بصمت بليغ، لأن كتابه "فقـه اللغـة العربيـة" الذي اعتبر عدوانا على الفكر الديني والأصالة العربية قد صودر عام ١٩٨١ ولم يسمح له بالدفاع عنه.

وبالرغم من أنه الوحيد من بين النماذج الثلاثة الذي قضى في السجن قرابة عام ونصف إلا أنه خلال فترة إشرافه على القسم الأدبي بالأهرام في الستينات كان يمثل "سلطة ثقافية" فعلية ترفع وتخفض أيديولوجيا من الأدباء والمفكرين. كان -على حد تعبيره- حامل أختام مملكة النقد. لم يشترك في تبرير الناصرية وإن ظل يدافع بضراوة عن منجزاتها في العدل الاجتماعية ولم يقع في شرك العداء المطلق للسلطة، محافظا على شعرة معاوية، ومع أنه كان علمانيا في مجتمع تقليدي فقد مارس فعالية ثقافية خلاقة ونادرة.

## ملاحظات عامة:

<u>أولا</u>: بالرغم من محدودية هذه النماذج التي اخترناها من الخطاب الثقافي المصري في علاقته بالسلطة فإنها تمثل جيلين كاملين وتبرز حقيقة بادهة، وهي أن المثقف المؤثر في حركة الفكر والحياة في المجتمع، لتنمية وعيه وتحديث بنيته لا يمكن أن يكون مثقف سلطة لصيقا بها مبررا لأخطائها، مثلما فعل فريق من كبار أساتذة القانون والسياسة لدينا، ممن أطلقت عليهم تسمية "ترزية القوانين" الذين يبادرون إلى صياغة رغائب السلطة وأغراضها في أشكال قانونية متعسفة، هؤلاء الذين استقرت أسماؤهم في محرقة التاريخ وليس لهم سوى تأثير سلبي على الأجيال التالية.

كذلك فإن الجناح الآخر من متشنجي اليسار ومتطرفي اليمين ممن كانوا يمتلكون موهبة فكرية أو إبداعية قد خسروا في عدائهم للسلطة فرص التواصل مع الناس والتأثير في توجهاتهم فضمرت إمكاناتهم بقدر ما اتخذوا من مواقف صارمة معادية لإيقاع الحياة وعاجزة عن تغييره.

<u>ثانيا</u>: ومع أن التاريخ المصري الحديث ينقسم في القرن العشرين إلى شطرين متوازيين إحداهما فترة الملكية والكفاح الوطني من أجل الاستقلال، والثانية هي فترة الثورة العسكرية بمحاولاتها إعادة صياغة المجتمع المصري وتحديث بنيته وإطلاق الحلم القومي ثم إحباطه بعد ذلك، فإن الملاحظ أن هامش الحرية الثقافية قد تذبذب كثيرا، فقد كان عريضا نسبيا في الفترة الليبرالية، ثم أخذ يضيق في عهد الثورة الأول، حيث أعطت الزعامة السياسية لنفسها حق الوصاية على الشعب واحتضان آماله، وقسمت

فئة المثقفين -بعبارة هيكل الناطق بلسانها- إلى أهل الثقة من أتباع السلطة وأهل الخبرة من المستقلين عنها وآثرت توظيف أشياعها بطبيعة الحال، ثم عاد الهامش ليتسع في العقد الأخير بعد تجاوز محنة السلام والنزق السياسي الذي عزل مصر عن جذرها العربي، على أن النماذج المختارة قد برهنت على سعة هذا الهامش في الفترة الليبرالية، وضيقه في المرحلة الناصرية، وعودته لاستعادة حركته في المرحلة الأخيرة، مع تفاقم أوضاع السلطة الدينية التي انتعشت خلال المد الأصولي ومغازلة السياسة لها لمقاومته.

بقيت ملاحظة أخيرة تتعلق بما تبلور في تقديري من استراتيجية واضحة للمثقف العربي في مصر حول منظومة القيم الموجهة لحركته وعلاقته بالسلطة وهي القيم التي تقود خطاه في إنتاجه الفكري والإبداعي ومواقفه العامة، وتتلخص في الدفاع المستميت عن الحريات بكل تجلياتها ومظاهرها، واعتبار التطور الديموقراطي هو أنجع الوسائل لتحقيق التقدم، وترسيخ مبادئ التفكير العلمي في مواجهة الغيبيات، ونشدان أكبر قدر من العدالة في الحراك الاجتماعي باحترام حقوق الإنسان. فالحرية والعلم والعدالة محددات المثقف العربي في مصر تجاه السلطات كلها إلى جانب تجذير الوعي بصلابة الكيان العربي الحاسم في تحويل عروبته من شعار سياسي تتلاعب به أهواء السلطات المتقلبة إلى تعيين وجودي كامل يضيء له طريق المستقبل.

# الخطاب الثقافي وجهاز المناعة

إذا كانت الثقافة بمفهومها العريض تتسع للتناقضات الأيديولوجية والمخلفات التراثية بقدر ما تستوعب أمشاجا من نتائج التواصل مع الآخرين فإنها لا تلبث أن تنفذ إلى البنية العميقة للوعي كي تسهم في تشكيله بإيقاع جماعي بطيء مضاد للحركية الفردية السريعة، مما يجعل للخطاب الثقافي مستويات عديدة تتفاوت في كثافتها طبقا للبطانة المعرفية التي تسندها، وتؤدي إلى ألوان من الممارسات الثقافية شديدة التباين والاختلاف. وقد رصد الإبداع الروائي في مصر مثلا ظاهرة التجاور بين العصور المختلفة أو الأيديولوجيات المتناقضة في الأسرة الواحدة منذ مطلع القرن الحالي، فنجد أسرة أحمد عبد الجواد الشهيرة في ثلاثية نجيب محفوظ تنمذج بوضوح ثلاثة أشكال للوعي الثقافي بحركة المجتمع والطموح المستقبلي في تغييره؛ ابتداء من رب الأسرة الذي درج على إقامة مصالحة مدهشة بين مشاعر الدينية القارة ونوازعه الشهوية المتأججة، فارتدى لكل حالة قناعها الجاهز من التقوى التربوية في المنزل والنفعية في المتجر في مقابل التحرر المنفجر في سهرات الطرب والمتعة في انسجام إنساني مقنع يتجاوز مقولة الازدواج ليكشف عن قدرة ممثلي الثقافة التقليدية على التكيف والانسجام والتطور.

أما الأقطاب النموذجية الأخرى فهي تتوزع بين معتنق للفكر اليساري بأصوله الفلسفية ينتمي إلي جيل الشباب المثقف الذي يتوهم إمكانية تغيير العالم خضوعا لتصور مسبق عن التطور الحتمي طبقا لمبادئ المادية الجدلية التي يسبغ عليها صفة العلم وهي من صميم الأيديولوجيا، أو معتنق للفكر الديني الذي يطمح لإعادة صياغة الحياة المعاصرة بطريقه مثالية لا تاريخية تصنع صورة وردية زائفة للماضي وتريد تثبيت منظومات القيم بمعزل عن التجربة الحيوية للإنسان وجهده الخلاق في تطوير الوجود واستقطاب حلم الاستقلال السياسي وتحقيق الإرادة الوطنية كل تلك الاتجاهات المتضاربة في العقود السابقة على منتصف القرن حتى انفجر صراعها في اللحظة أمسكت فيها السلطة العسكرية بزمام التوجيه الاستراتيجي لحركة المجتمع وقامت عمليا بتصفيتها وتحييدها محققة إنجازات مرحلية لم تنجح في تأسيس عملية التحديث الضرورية لأبنية المجتمع ولا تنمية إمكاناته الشاملة بالحرية والعلم والإنتاج.

## الرؤى الإبداعية:

ومن الملاحظ أن حركة الإبداع العربي في مصر قد استطاعت أن تعكس هذه الرؤى المتفاوتة في عمقها ونزوعها المستقبلي. على اختلاف قدراتها في الإيمان بمشروعية الفن والجدية في تثويره أو توظيفه. فلو تذكرنا أن السائد لدى عامة السلفيين تهميش دور الأدب وخنقه. بإنكار حقه المشروع في الحرية الخلاقة اللازمة لتمثيل العلاقات الإنسانية المتطورة ورفع سلاح التحريم والتجريم للمغامرات الكبرى في الإدراك الجمالي للحياة والمعايشة الفنية لخبراتها المتراكمة ، أدركنا النتيجة المدمرة التي يبشرون بها من تكريس نموذج مشوه ينكر الحصاد الثقافي الذي ورثه من علم وفلسفة وشعر وحضارة، كما تنزلق إلى ذلك الحركات الأصولية المتطرفة في تشنجها السياسي وشرهها الأعمى لاغتصاب السلطة وهي تقدم تصورا شديد الضمور والفقر حتى من الوجهة الروحية والإنسانية. ومن ثم فإنها لا تلجأ للجدل والفكر، بقدر ما تعمد إلى التجريح المادي بالسكين أو الرصاص، أو الثقب المعنوي بالتفكير والخلع والتجهيل المتعمد مرتكزة في ذلك على صناعة آلات بشرية ممسوخة مترجمة لأهداف عملية مباشرة. عند هذا المستوى لا يصبح بوسعنا أن نتحدث عن أية ثقافة تكتسب ضمائرها من الميراث الحضاري والحكمة المستمرة للشعوب بتجاربها العميقة.

إنها تنتقض في حركة محمومة ومسمومة لتسد شرايينها، وتعطل جهاز المناعة التاريخية في كيانها عندما تجعل التعصب لتصورها الأحادي عن الوجود ، والتطرف في فرضه بالعنف هو الاستراتيجية التي تحكم علاقاتها بالقوى الأخرى في الحياة الاجتماعية.

وعندئذ تصبح تيارا مخيفا يلقي بظله الأسود على محيط الحركة العامة يحاول دفعها في الاتجاه المعتاد للتطور الطبيعي.

وفي مقابل ذلك نجد الطرف الواقع على يسار المعادلة الثقافية المبدعة يملك آلية التصويب الذاتي وحرية نسبية في تحريك منظومة قيمه، استنادا إلى التجربة التاريخية وإفادة من منجزها المعرفي والتقني، بما يجعله قادرا على المراجعة والتحول ، ولعل حالات مثل عبد الرحمن الشرقاوي ومصطفى محمود -على اختلافهما الفادح- أن تكون دليلا على مرونة الإطار المرجعي وقابليته حتى للحركة المضادة لدى أنصار هذا الاتجاه. لكن يبدو أن سرعة

انهيار النموذج العملي قد أدت إلى خلخلة هذا التيار وآذنت بإمكانية تذويبه في المجرى الواسع للتطور التاريخي للإبداع، ومن بقى منه متشبثا بمقولاته متصلبا في وعيه أصبح في موقف المدافع عن صواب رؤيته وجدوى ماضيه دون أن يملك طاقة الهجوم على مناوئيه لكن النموذج المستقبلي الذي يدين به على أحاديثه ما زال يمثل المصل المضاد في جهاز مناعته للتطرف السلبي العنيف، فهو وإن كان مرهقا بتوترات الصراع في العقود الماضية، ومحروما إلى حد ما من الغذاء المتعدد بالمصادر المتنوعة للثقافات والتيارات العلمية الجادة إلا أنه لم يصل أبدا إلى درجة نفي الآخرين أو الدعوة لتصفيتهم بالقوة، خاصة بعد انخفاض درجة حرارته السياسية وانقشاع طرف كبير من الوهم الأيديولوجي الذي كان يغيم على رؤيته، مما جعله يدخل في مرحلة المراجعة الكلية لمبادئه وآلياته.

## تموجات السطح :

تصب هذه التيارات بزخمها المحتد في المجرى الثقافي لمصر فتتكون بعض الدوامات العنيفة عند تقاطعاتها ثم لا تلبث أن تنداح في انصبابها لتذوب في الحركة العامة لاتجاه المجتمع مخلفة وراءها بعض المستنقعات الراكدة. فإذا عمدنا إلى تحليل أهم هذه الموجات لقياس قوة دفعها، واقتصرنا على ما يتعلق منها بالفكر الشعري الإبداعي والوعي النقدي فحسب أمكن لنا أن نرصد الظواهر التالية :

*أولا:* يرتبط الإبداع الشعري في كل أجناسه الأدبية بمدى الممارسة الفعلية للحرية الخلاقة بشكل طردي ، بحيث تتوقف الحداثة على التجاوز وكسر النمط المألوف استجابة لمتغيرات الحساسية الحيوية ، ويرتبط المستوى النوعي لإنتاج الفنون بقدرتها على تكوين النموذج الناجح في إقامة التوافق المتوتر بين الخصوصية والعالمية ، مما يجعل من المستحيل عمليا على كبار الشعراء والقصاصين وكتاب المسرح والدراما التليفزيونية أن يرهنوا حريتهم الخلاقة أو يتواطأوا مع التيارات المضادة لها، فإذا أصاب بعض هؤلاء شيء من التردد أو التخاذل كان ذلك إيذانا بضمور قدرته الإبداعية وتدهور مستواه الفني، على أساس أن تحقيق أكبر قدر من حرية الخلق إنما هو مقياس نوعي جمالي يكشف عن الجوانب المفصلية في آليات التشكيل الفني بقدر ما يعبر عن مدى اتساع الرؤية المنبثقة

فيه. بحيث يصبح الإيمـان باستقرار الأعراف الأدبية مظهرا يتجلى فيـه تكلـس الـوعي الثقافي، كما تصبح جذرية التغير المبدع طريقة فريدة في نشدان وصناعة التحـولات عـلى المسـتويات المباطنة له. وهنـا تنفجـر إحـدى الـدوامات العنيفـة مـن صراعـات الفـن والوجود قبل أن تنحل متحركة في موجات التقدم التاريخي، إذ يقع أنصار التيار السلفي في تناقض شديد عندما يعترفون مرحليا بضرورة تحقيق الحريات السياسية والاقتصادية للإفادة منها والقفز على السلطة في الوقت الذي يناهضون فيه بشراسة الحريات الثقافيـة والشخصية، مع أن التراسل عميق بين هذه المستويات، فنجدهم يشـنون حربـا مقدسـة على حق المرأة مثلا في اختيار زيها أكثر مما ينهضون لمناصرة حق الشعب في تقرير مصيره، وهنا يجد المبدع الأصيل أن موقفـه المسـتقبلي يتحـدد في تحقيـق الانسـجام العميـق بـين الخاص والعام، والاعتراف بالحراك التقدمي لمنظمة القيم وتنشـيطه فـيما يبـدعون مـن نماذج فنية أصيلة.

### منطقة الدوامات:

وهي تتمركز في بؤرة كل جنس أدبي ومناط خصوصيته، فالشعر خلق في اللغة وتحريـك لقداستها بصناعة تراكيب وأساطير وصيغ محدثة فيها ثم الخـروج عليهـا وإعـادة تشـكيلها. ومن ثم فإن أهم ما يميزه هو اتخاذ شجاعة الكلمة والتسمية سبيلا لتكوين مخيلـه الإبـداعي، ومنطقة الخطر فيه تكمن في خلخلة أعراف التسـمية لصـناعة المجـازات الجديـدة ممـا يـوهم بالاعتداء على المكرس وصولا إلى ما يهدف إليه من تشعير اللغة وتجديد الحس بحياتها. وهنـا يستقبل المتلقي ذلك طبقا لأفقه الثقافي ووعيه الحضاري، فما قد يعتبره المتحرر مناط الإبـداع يرى فيه المحافظ جرحا للحس العام حتى يـدرك وظيفتـه الجماليـة، بينـما يرفضـه المتعصـب بشراسة ، وقوائم تكفير كبـار الشـعراء في تـاريخ العربيـة تتزايـد بقـدر نصـيبهم مـن القـوة والشعرية ابتداء من بشار وأبي نواس وأبي تمـام والمتنبـي والمعـري حتـى أدونـيس في الـعصر الحديث. ولأن حركة التطرف الأخيرة جاهلة ومقطوعة الصـلة بـالتراث الفلسـفي والفنـي العربي فإنها تهمل الشعر وتعزف عن قراءته ، إذ لو طبقت مقولاتها عليـه لاتسـعت القـوائم السوداء لجميع الشعراء فيما عدا القلة المضادة للإبداع وشروطـه ممـا لا يصـدق عليهـا صـفة الشعر الحقيقي. أما بؤرة الرواية -كما نعرف - فهي تخييل العالم وتمثيله بشـكل يعكـس قـواه

الاجتماعية وتحولاته الحضارية. فجرأة الخيال على اقتناص الحقائق الكبرى وصياغة عوالمها ورصد تطور قوانينها هي التي يتوقف عليها درجة أهمية العمل الروائي ومستوى شعريته، وكلما اقترب المبدع من ملامسة الفترات المفصلية في الوجود الإنساني وأسئلته المحرقة سعى إلى تقديم رؤيته لها بالحرية التي تدعوه للحرص عليها طبيعة أدبيته كان عمله مثار إشكالية لدى من لا يطيقون الفن ولا يتصورون كيفية قيامه بوظائفه، ولعل رواية "أولاد حارتنا" أن تكون النموذج الصارخ لهذا الاحتكاك بين حرية المبدع في تصور العالم وقداسة المتخيل عند القارئ المحدود. لكن الفضائح التي أثارتها بعض الروايات الأخرى التي لا تبلغ هذا المستوى من صناعة المجاز الكلي الشامل عن الوجود تقتصر على المشاهد الجارحة للحس الخلقي مما يحفل به التراث القديم، الأمر الذي يجعل دواماتها صغيرة عابرة، إذ أن تطابق المتخيل مع معطيات الواقع الخارجي يعطي لها مشروعيتها الفنية والخلقية معا.

وربما كانت إشكالية المسرح والسينما أشد بلاغة في الكشف عن دور هذه القيود على حرية الإبداع وحظر مناطق شديدة الخصوبة فيه على المعالجة الفنية. فقد أدى التحرج حتى الآن في عرض شخصيات التاريخ الإسلامي وتقدير ما ليس مقدسا في الأصل منه أن ابتعدت هذه الفنون التمثيل الصحيح للتاريخ والتنمية العميقة لوعي المشاهد الجمالي به، وانتهى الأمر إلى ترك المجال مفتوحا لتمثيل صغائر الحياة وتنحية التجارب الروحية الكبرى عن خشبه المسرح وشاشة السينما، مما زاد من استلاب المشاهد المتوسط الذي لا يعرف من مصادر الثقافة غير هذه الوسائط الميسورة، الأمر الذي قاد إلى سيادة نماذج الترفيه السطحي ودغدغة الغرائز المباشرة دون دخول جاد في طبقات الوعي وتعزيز لمناعته من التطرف والأحادية السطحية في الحياة العادية.

## *الوعي النقدي:*

إذا كان الوعي النقدي يمثل الفنية العميقة للفكر المتحرر فإنه يصبح الوجه المضاد للتطرف والواقي منه في الآن ذاته. وقد كان فعل التنوير في جوهره عملا نقديا للواقع الثقافي المتخلف ودعوة جريئة لتثويره، وقد انتشر من الأدب إلى بقية مستويات الخطاب الاجتماعي والاقتصادي عن طريق تحريك المنظومات الثقافية.

# الثقافة حاضنة الديموقراطية

للثقافات العريقة في الأمم القديمة مثل مصر واليونان دورها في تنمية الشعور الإنساني بضرورة المساواة بين بني البشر في بعض مستويات السلطة وممارسات الحياة العامة في الحقوق والواجبات، لكن ضرورات النظم الاجتماعية والتطور التاريخي احتفظت بالطابع الرمزي لرؤوس هذه السلطة وأضفت عليه صبغة مقدسة تضمن لها الاستقرار وتعين الدولة على حماية أوضاعها السياسية والعسكرية والعقائدية.

وجاءت الثقافة الدينية -خاصة الإسلامية- لتعزز أسس المساواة النظرية في الحكم بين أفراد الجماعة الواحدة وتؤكد شرعية الحساب الدنيوي بمراجعة الحكام وردهم إلى الصواب والأخروي بجزائهم بالمثوبة والعقاب في الآخرة. لكن التحولات السياسية والاجتماعية في الدولة الإسلامية، وسيادة مبادئ العصبية العرقية خلال الفتوح جعلت من "الشورى" نظاما لدعم الحكم بالقوة وليس آلية محددة لتغييره، واستقر في الثقافة العربية في تلك الفترة مفهوم ارتباط الشرعية بالقوة التي تنتقل من عنصر إلى آخر وتبقى على رمز الخلافة دون حول أو سلطة.

واجتهد علماء المسلمين مثل "الماوردي" في الأحكام السلطانية في استخلاص المبادئ التي تربط الحكم بتحقيق مصالح المسلمين من الوجهة النظرية، لكنهم لم يستطيعوا أن يجعلوا البيعة السابقة أو الشورى اللاحقة لتولي السلطة آلية ملزمة للحكام وتركوا لأهل الحل والعقد وهم صفوة المجتمع الممثلين للقوى الفاعلة فيه حق ممارسة الرقابة على الحكام دون نظام عملي مضبوط.

ودون دخول في مناقشات نظرية حول المبادئ والوقائع التاريخية السابقة بوسعنا أن نقول إن **الديموقراطية تعد حالة ثقافية** من الدرجة الأولى. لأنها تعني الإصرار على خلق "نظام عملي لتداول السلطة" فلا يجدي معها أن تطمئن الجماعة إلى عقائد تسلبها هذا الحق لتضعه في أيدي من ينتمون إلى طائفة معينة أو من يمتلكون قوة عسكرية أو مادية خاصة. فإذا لم يؤمن غالبية الأفراد في مجتمع ما بأهليتهم لممارسة السلطة وأحقيتهم في تداولها، ويرون من يسلبهم ذلك بأية وسيلة مغتصبا لحقوقهم لا سبيل إلى تهيئة نفوسهم لممارسة الديموقراطية.

ولا شك أن كثيرا من الأفكار المتراكمة على مر العصور تحجب هذه الحقيقة عن الظهور في الوعي الجماعي بجلاء وتحول دون وضعها موضع التنفيذ. ولابد من جهد ثقافي دؤوب لتنفيذ هذه الأفكار وبيان مضارها. فالثقافة المضادة للديموقراطية فعالة في كياننا وهي لا تزول من تلقاء ذاتها لأنها وليدة عصور التخلف والظلم والاستكانة، فلم يسبق لشعوبنا في أية مرحلة من تاريخها أن عرفت هذا النظام المحدث ولن تتاح لها فرصة ممارسته تلقائيا دون إعداد وتدريب دائبين.

لأن السلطة شديدة الإغراء، ومن يتولاها لا يحب من تلقاء نفسه أن يتنازل عنها دون ضغوط شديدة، وقوة الضغط الأساسية في هذا الصدد هي وعي الجماعة بأحقيتها المشروعة في وضع الحق مقابل القوة، والأمة فوق الحكومة، بضرورة ممارسة عملها في الرقابة على السلطة وتغييرها كل فترة زمنية محددة، حتى لو لم تخطئ أو تتجاوز، لأن مجرد الاستمرار دون تغيير تجاوز للحدود وإتاحة الفرصة لتعاظم السلطة وطغيانها، وهذا مضاد جوهريا للروح الديموقراطي.

وفي تقديري أنه لابد من برنامج عمل طويل النفس والأمد لتأصيل هذا النوع من الثقافة الحاضنة للديموقراطية والمؤدية إلى نموها في مجتمعاتنا، دون أن يكون ذلك شرطا مسبقا لتحقيق أية نسبة من هذه الممارسات يمكن للشعب كسبها في مختلف هيئاته ومنظماته العامة. فليس هناك عمر زمني يتعين علينا أن نصل إليه حتى نصبح جديرين بهذا الرشد السياسي، وحجة أنصار السلطة الشمولية في وجوب التمهيد المطول للديموقراطية لمد أجل النظم التي يعملون لخدمتها تشبه حجة الاستعمار في فرض الوصاية على الشعوب المستضعفة لأنها لا تعرف مصلحتها في زعمهم ، ويكفينا أن نتذكر ما قاله شاعر النيل على لسان مصر :

*أتراني وقد قضيت حياتي في مراس لم أبلغ اليوم رشدي*

على أن بلوغ الرشد العقلي وامتلاك الخبرة العملية في الممارسة يحتاجان لمجهود واع وثقافة منظمة تسير على النمط التالي:

أولا: لابد من التسليم بان ممارسة السلطة المطلقة في نطاق الأسرة ومطالبة الأبناء بالطاعة العمياء يقتل شخصيتهم ويسهم في تكريس نموذج السلطة الشمولية في وعيهم، ومن ثم فإن الخضوع لمتغيرات التربية وتنمية الشخصية المستقلة للطفل وعدم فرض الحماية

والوصاية الشديدة عليه ضرورة لإذكاء الروح الديموقراطي في نفسه، واستخدام الحوار والإقناع معه، والرد على كل أسئلته وترك هامش الحرية في الخطأ والتجربة مفتوحا له، وتعويده على إدارة شئونه باستقلال واختيار ما يشبع حاجاته بحرية أمر لازم. ولعلنا نذكر أن معاملة "الرعية" بروح أبوية يعد جريمة في النظم الديموقراطية بينما لا يزال ميزة في ثقافتنا العامة المضادة للحرية حتى الآن، ولعل هذا أن يكون أصعب مراحل التربية الديموقراطية، لأن الآباء مولعون بتكرار تجربتهم مع أبنائهم ولابد لهم من الشجاعة والوعي لتعديل هذا السلوك.

*ثانيا*: من أبرز مظاهر العنصرية في ثقافتنا السائدة قمع المرأة وتهميش دورها واعتبارها كائنا ناقص الأهلية مشكوكا في قدراته العقلية.

وإذا كان وضع المرأة من الوجهة النظرية لدينا يفوق فيما نزعم وضعها في الثقافات الأخرى فإن تصرفاتنا العملية في حرمانها من كثير من حقوقها السياسية والاجتماعية يجعل من الضروري الارتقاء بمستواها التعليمي والشخصي وتغيير المناخ السائد للتشكيك في أهليتها للحياة الخاصة والعامة.

*ثالثا*: لابد من تغيير أساليب التعليم لترسيخ الروح الديموقراطي على النحو التالي:

أ- إلغاء نموذج التلقين واستظهار المعلومات لأنه يمثل قمعا تربويا.

ب- بناء العلاقة مع الأستاذ على أساس الاحترام المتبادل والتكافؤ في المواقف دون عبودية أو خضوع للجهل أو روح أبوي يسيء.

ج- إتاحة الحرية للطلاب لاختيار مساراتهم الدراسية دون إجبار أو إكراه.

د- تدريب الطلاب على إنشاء مؤسسات ديموقراطية لإدارة أعمالهم وشئونهم.

*رابعا*: ضرورة الكف عن استخدام الخطاب الديني وتفسيره لصالح طاعة الحكام وتقديس السلطة وتكريس الأوضاع الظالمة القائمة في مجتمعنا.وذلك على النحو التالي :

أ- لا يمكن للعدالة الدينية أن تتناقض مع مكتسبات الخبرة البشرية في طرق تحقق العدل في الحكم ومحاسبة المسئولين وتغييرهم دوريا.

ب- الشورى نظام غير ملزم كان يتلاءم مع العصور السابقة لكنه أصبح لا يفي على

الإطلاق بمتطلبات المجتمعات المعاصرة.

ج- ليس من حق الحاكم أن ينطق باسم الله أو يستغل الدين لتكريس حكمه أو يوهم الناس بأي حق إلهي له يمنع غيره من محاسبته دستوريا.

د- على الثقافة الدينية أن تتسلح بالوعي التاريخي والسياسي، وأن تكف عن لعب هذا الدور الأبله المضاد للتقدم لخدمة مصالح عاجلة مما يضر بصورة الدين المخالف للنهضة ، وأن تعود لتصبح من عوامل البعث واليقظة كما كانت لدى مدرسة المصلحين عند الأفغاني والشيخ محمد عبده وعلي عبد الرازق.

خامسا: يتعين على المثقفين أن يقوموا بدور أساسي في ترسيخ القيم الديموقراطية والدفاع عن خطوات التقدم في سبيلها، ووضع المقاييس الأدبية لمنع أي ارتداد عن طريقها بكل قوة وحجة، وذلك باتباع النهج التالي:

أ- الامتناع عن المشاركة في صياغة القوانين المقيدة للحريات السياسية والترفع عن تسويغ النظم الشمولية وتبرير سلوكها وإدراك المسئولية التاريخية التي تقع على من يسهم في هذا الصنيع.

ب- الإصرار على التنديد بكل الوسائل التي تفضي إلى تزييف إرادة الأمة ، واعتبار تزوير الانتخابات خيانة عظمى وانتكاسة حقيقية لمسيرة الشعب لامتلاك إرادته وتحرير طاقته.

ج- الحرص على تطبيق الديموقراطية في جميع المؤسسات المدنية عن طريق الاختيار الحر المباشر لمن يترأس أدنى اجتماع أو لجنة وتطبيق نظام التداول في هذه الرئاسات كل فترة زمنية للتعود على هذه الآلية. وتطبيق ذلك في جميع المؤسسات الجماعية والثقافية دون تأخير.

سادسا: اعتبار الديموقراطية مفتاح التنمية الاجتماعية والثقافية وضمان قيامه على أسس مستقبلية سليمة، مما يتطلب ترسيخ قيمة الحرية السياسية وربطها بالحريات الاقتصادية والاجتماعية. واعتبارها حلقة ضرورية لتحقيق أعلى درجة ممكنة من حرية البحث والإبداع في العلم والفن والأدب، على اعتبار أن منظومة الحرية كل لا يتجزأ وأنها طريق المستقبل، وأن السعي لها يتطلب جهدا متواصلا لإزالة العوائق وترسيخ منظومة قيمية جديدة.

# ثقافة المستقبل

إذا كان سؤال الثقافة يحيل فيما جرت به العادة على الماضي وما يخلفه من آثار في المادة والروح، على الطبيعة والإنسان، فإن سرعة إيقاع الحياة المعاصرة يجعل السؤال يتجه نحو المستقبل ليستحلي طبيعة تأثيره على منظومات الثقافة ونتائجها المادية والمعنوية، بل ليحاول قراءة التشكلات الجديدة للثقافة التي نراها اليوم والملامح المستقبلية لها. ونستطيع أن نجمل هذه التشكلات في أربعة مظاهر نرى أنها أبرز ما ستفرزه ثقافة المستقبل في وعي الإنسان بوجوده ومنظوره لذاته، وتمثل في جملتها آفاق المتغيرات الكبرى في الثقافة كما نستشرفها اليوم.

__أولا__: إذا أخذنا وحدة زمنية معقولة مثل القرن الواحد، بمناسبة انقضاء القرن العشرين وبداية الحادي والعشرين وما يفتتحه من ألفية ثالثة في التاريخ البشري المنظور فإن بوسعنا أن نتصور ما سينتجه هذا القرن الجديد من آداب وفنون تفوق بالطبع ما أنتجه هذا القرن المنصرم لأنها تتراكم فوقه وتستثمر منجزاته وتفتتح عهودا جديدة بعده، وقياسا على ما نتصوره اليوم من -حصاد ثقافي في الإبداع الأدبي والفني للفترة القصيرة الماضية يعدل ما سبقه من إبداع فإن القرن القادم سينتج من أشكال الشعر والقصة والرواية والمسرح والفنون الدرامية والبصريات الجديدة، وتلك الفنون المرتبطة بثورة المعلومات والحواسب الآلية وطرق توظيفها ما سيعتبر تقدما نوعيا ونقلة كيفية بارزة، إن المواهب الإنسانية تتضاعف، ومنتجات الفكر والخيال لابد لها أن تضيف إلى ما حصله الإنسان بالفعل فضاءات واعدة بتطور مزدهر خلاق.

__ثانيا__: لكن المجال الذي سيسمح للإنسان في المستقبل القريب بإنتاج ثقافي مخالف ومكافئ لما أنتجه في العصور الماضية هو تطبيقات العلوم على الحياة في جوانبها التكنولوجية على وجه التحديد، فهذا العلم الذي يوسع قدرة البشر على معرفة أنفسهم وما حولهم ينتج كل يوم أدوات تقنية جديدة تختزل في فعاليتها وكفاءتها الوظيفية ما أنتجه من قبل عبر

ثقافات العصور الطويلة وتحل محلها، ويكفى أن نلقي نظرة سريعة على أدوات الزراعـة والصناعة والطب والصيدلة وما أحدثته من تغيرات نوعية كبرى فـيها أنجـزه الإنسـان من قبل من وسائل مادية ثقافية ضاعفت آلاف المرات من كفاءتها ونجاعتها حتى ندرك أن مجال التطبيقات التقنية لنتائج التطور العلمي في ظل الطفرات النوويـة والمخترعـات الحديثة وكشوف إمكانات تغيير الطبيعة والإنسـان تـؤذن بتحـولات كـبرى في الثقافـة البشرية لا نستطيع أن ندينها لما تحمله من إمكانات التدمير فكل ما أنتجه العقل البشرى وظفه للخير والشر حتى انتصر منطق التقدم وبناء الحضارات، وعلينا بالتالي أن نولي ثقة حذرة لهذا التطور العلمي ونهيئ له الأسباب حتى يقترن بخير الإنسانية.

**ثالثا:** ولعل أبرز المتغيرات الثقافية التي سيحملها المستقبل القريب تتمثل في إعـادة تشـكيل علاقة الإنسان بالمكان والزمان والآخر، ففي مصر مثلا يتسارع إيقاع الاتجاه نحو خلـق مجتمعات جديدة وغزو الصحراء وتوسيع رقعة الوادي في مشروعات سيناء وتوشـكي والمجتمعات الجديدة، ولابد أن يؤدي هذا إلى خلق وعي جديد بالمكـان المحـلي يتـزامن مع غزو الإنسان للفضاء ومحاولاته في تعمير كواكب أخرى وإضافتها للمكان الـبشري الذي انحصر دائما في الكـرة الأرضـية، إن علاقـة الإنسـان بالمكـان واختزالـه وإضـافة فضاءات جديدة عليه ستصنع ثقافة تتخلص من محدوديتها الموروثة.

أما علاقته بالزمان فإنه بقدر ما انكمشت الأرض تمدد الوقت، ففضلا عـن الإمكانـات الحقيقية الواعدة لمضاعفة أعمار البشر في مدى زمني قريب سيصبح بوسع الإنسان أن يمتلك من الوقت بعد توفير وسائل الراحة له وتغليب الجوانب الآلية على الإنتاج مـا يجعلـه يتفـرغ لإبداع أشكال ثقافية جديدة يسـتثمر فيهـا طاقاتـه إن كـل منتجـات الـعصر القـادم سـتوفر للإنسان أزمنة تضيف إلى رصيده الثقافي أضعاف ما صنعه في العصور القديمة ، وتأتي علاقة الإنسان بالآخر لتمثل أكبر تطور حاسم في تاريخ البشرية إذ إنه نتيجة لاتساع المكان والزمان وإمكانات التواصل والتبادل بين البشر في عصر الفضاء والأقمار الصـناعية وزوال الحـواجز تصبح العولمة لا مجرد شبح مخيف يهدد الثقافات الضعيفة بالانقراض والتآكـل وإنـما حقيقـة إيجابية تجعل بني البشر يصنعون حضارة متجاوبة كوكبية تتفاعـل عبرهـا قـوى الخـير والشر

وصراع الشعوب حتى لا يبقى منها ولا من ثقافاتها إلا ما يصمد للزمن ويثبت فعاليته وكفاءته. إن هذا الطابع الجديد للمستقبل سيعجل بالضرورة في موت الخلايا الضعيفة من الثقافات الإنسانية ويؤذن بتغلب ما يصلح للبقاء ويتجاوز حدود الفوارق العنصرية إفادة من التجارب المتراكمة للحياة البشرية على أن أهم ما يترتب على ذلك في منظومة ثقافة المستقبل يتمثل على وجه التحديد في التغيير الجذري لنظرة الإنسان لنفسه ووجوده ورؤيته للكون من حوله، فالثقافة ليست مجرد الأدوات المادية أو الإنتاج المعنوي وإنما هي في التحليل الأخير خلاصة رؤية الإنسان لذاته وللكون من حوله، ولا شك أن التغيرات الجذرية الحاسمة التي نرى بوادرها الآن في الثقافة الإنسانية تشير بقوة ووضوح إلى أن هذه الرؤية ستختلف حقيقة عما درج عليه الإنسان من قبل، وعلينا فمصر على وجه الخصوص أن نحد من نغمة التباكي على ما يندثر من ثقافة الماضي.

ومحاولة بعثها بطرق تعسفية مجافية لمنطق التطور وتحولاته الحضارية، كما أنه يتعين علينا أن نكتسب من قدرتنا الثابتة تاريخيا بما لا يقبل مجالا للشك على الإسهام في صناعة الثقافة الإنسانية طاقة متجددة تدعونا لاتخاذ موقف حصيف يتمسك في أمرين:

- ◈ أحدهما التسليم بما يعتري الثقافات من تفاعل وتجدد تفقد فيه بعض خلاياها القديمة لتحل محلها خلايا جديدة دون أن يكون في ذلك خروج على منطق التاريخ والحضارات، لنعرف كيف نعترف بأن الماضي لا يعود ولكل زمن شروطه ومتطلباته.
- ◈ ويتمثل الأمر الثاني في الانصراف إلى الإسهام في الثقافة الكونية الجديدة على أرض الوادي التي ما تزال تعدنا بكنوز مادية ومعنوية هائلة ، كي نضيف لثقافات المستقبل ما يكافئ إضافاتنا لثقافة الماضي.

هذا هو التحدي الحقيقي للعقل المصري في القرن الوليد.

نخلص من ذلك إلى عدة توصيات أساسية :

١ -تحقيق التوازن في المنظور التربوي والإعلامي بين الاعتداد بثقافات الماضي والتوجه للمشاركة في صناعة المستقبل بثقافاته الجديدة.

٢- الثقة في إمكانات حل المشكلات العارضة الموقوتة للتطور العلمي والإنساني عن طريق ترسيخ مفاهيم السلام والتكيف مع المنتجات العلمية في مجالات الطب والطبيعة والفضاء وغيرها وتوجيه الرأي العام نحو ذلك.

٣- الكف عن اعتبار الماضي دائما مقياس الحكم على المستقبل ، فلكل حادثة حديث وكثيرا ما يؤدي هذا القياس إلى جمود ثقافي وإبداعي خطير.

٤- توخي الحذر في سوء الظن دائما باتجاهات العولمة والكوكبية لأنها لا تمثل خطرا حقيقيا إلا على الشعوب الضعيفة والثقافات الهشة، أما الشعوب التي تسهم في صناعة الحضارة الإنسانية فهي التي ستفرض نماذجها الثقافية المنتصرة على المستقبل، ونأمل أن نكون منها.

## التعدد الثقافي وديناميـة الإبداع المعاصر

إذا كان سؤال الهوية هو الذي يكشف عن درجة الوعي المؤرق بالذات، فإنه لا يطرح بقوة إلا عبر الاحتكاك بالآخر، ولا يتبلور بشكل ناجح يتجاوز مأزق الانحصار العدواني في الداخل إلا إذا تمثل نموذجه الأساسي في حركة التيار الحضاري السائد، وأصبح قوة دافعة في توليد حركته المتقدمة.

وهناك ظاهرة لافتة نستقرئها من التاريخ الثقافي للشعب العربي المتسق في وحدته المتعددة، وهي أن فترات الحيوية والخصوبة المبدعة لديه مرهونة باللحظات التي يحتضن فيها روافد عرقية وأنثروبولوجية غريبة لا تلبث أن تندمج في نسيجه الحضاري بحيث تتشكل بنيته الثقافية المرنة والفنية من محصلة البنى العريقة المكونة لها. وفي الفترة التي يميل فيها بحكم العوامل التاريخية والاستراتيجية إلى العزلة تأخذ هذه البنية في التكلس والضمور وتنتهي إلى التصلب المتدهور.

وإذا كانت هذه العزلة النسبية ممكنة في العصور القديمة بشكل كان يجعل حد السيف أو سن الرمح هو الذي يخترقها عبر الغزو العسكري فإن العصر الحديث قد أسفر عن وضع جديد لا يسمح لأحد أن يتوارى فيه، وذلك بفضل ثورة الاتصال التي جعلت العالم مسرحا مكشوفا ومفضوحا لا يمكن إسدال أي ستار عليه ولو كان حديديا، فالمتعصب قد أصبح مثل القرد الكثيف الشعر الذي يمارس حركاته المتشنجة على مرأى من العالم وهو يظن أنه يخيفهم أو يبهرهم أو يعمى عن حضورهم، ومن لا يؤمن اليوم بثراء التواصل الثقافي يثير الرثاء والسخرية. وربما كانت "تجارة الثقافة" هي العملية الرابحة دائما من منظور إنساني، فالإنسان لا يفقد في خلالها إلا تلك الخلايا الميتة التي كان ينبغي تجديدها وإحلال غيرها محلها، فعندما تصدر مجلة فكرية جديدة، أو تفتتح قناة إذاعية أو مرئية فضائية، أو يتم الإعلان عن تقنية مستحدثة لتواصل الإنسان مثل التليفون التليفزيوني فإننا في حقيقة الأمر نكون حيال عرس من أعراس التواصل الثقافي على النطاق الإنساني.

لكن هواجس الكهوف القديمة السوداء لا تلبث أن تستبد ببعضنا فيعلنون تخوفهم من

الكوارث المقبلة، مستخدمين عبارات الإشفاق من العدوان على العادات والتقاليد، وكأنها قد أصبحت مقدسة لقدمها فحسب- ويرفعون شعارات التحذير من الغزو الثقافي، إلى غير ذلك من كلمات الاستفزاز والحث على الانكماش والتنمر.

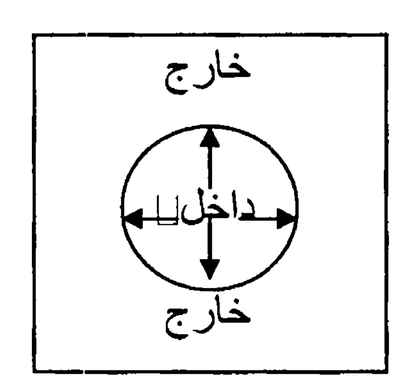
فما هي مشكلة التواصل الثقافي وحساسياته، وكيف يكون حرا مبدعا أو سبيلا للذوبان وفقدان الهوية، وما هو الإيقاع الصحيح في مواجهته؟

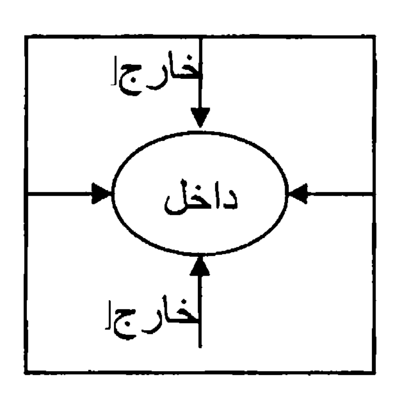
يبدو لي أن الخطوة الأولى في التحليل البسيط تتمثل في تحديد المفاهيم ورسم تصور واضح عن خارطة العلاقات الثقافية بين الشعوب المختلفة، حتى نتبين متى يكون التواصل عدائيا ومتى يصبح وصالا عاشقا ضروريا.

فلنختبر كلمة ثقافة- لا بالمعنى اللغوي في ممارسة التشذيب وتكوين الخبرة والتدريب- وإنما بالمفهوم الشامل باعتبارها كلا متشابكا يشمل المعارف والفنون والأخلاق، وجميع مظاهر الإبداع التي ينتجها الإنسان ويحتفظ بها في مجتمع من المجتمعات، وقد تعرض هذا المفهوم الموسع للثقافة لكثير من النقد والتحديد، فقصره بعض العلماء على الأفكار المجردة والإنتاج المعنوي ، ورأى آخرون ضرورة اشتماله على التجليات المادية من آثار وأدوات وفنون مجسدة. وحتى الكتابة الحاملة للمجردات تعتبر في ذاتها مظهرا ثقافيا يتمثل في النقوش المتنوعة والمخطوطات.

وكتب " إليوت " كتابا ضمنه ملاحظات عميقة عن تعريف الثقافة ترجم إلى العربية في فورة الستينيات. لكننا سنتوقف عند أحدث تعريف سيميولوجي للثقافة باعتبارها مجموعة من المعلومات التي يتناقلها المجتمع عبر الأزمنة المختلفة. وهى تتكون فوق اللغات الطبيعية وتتحدد وتشتغل بواسطتها. ويرى "لوتمان" ومدرسة "تارتو" أن الثقافة نظام ثانوي يعيد في تشكيله الداخلي إنتاج بنية اللغة. ويمكن أن يقال بطريقة أدق إن الثقافة نظام لتكوين النماذج. أي أن لديه الكفاءة اللازمة لتنظيم العناصر التي يتكون منها طبقا لقواعد محددة. وما يسمى باللغة المكانية إنما هو من الأشكال العامة التي تستخدمها الثقافة لنقل المعلومات. فنجد أن نصًا ما يمكن أن يعبر عن رسالته عن طريق ملامح خطية، أي مكانية مثل داخل في مقابل خارج، ونحن في مقابل الآخرين ، وقصير في مقابل طويل، وغير ذلك من المتقابلات.

وفضاء النص الثقافي عند هؤلاء السيميولوجيين يتوزع بين داخل محصور في حدود أو محيط، وخارج يتجاوز ذلك المحيط طبقا للنموذج التالي:




ويلعب التوزيع المكاني دورا رئيسيا ناجما عن منظور النص الثقافي، يتطابق مع الداخل أو مع الخارج. وهكذا تقوم مجموعة من التقابلات الدلالية الحقيقية بين داخل النص الثقافي وخارجه. حيث يترتب عليها أن يصبح الوضع الداخلي انعكاسا لأيديولوجية محاصرة بالنسبة للوضع الخارجي العدواني. هذا النموذج يشرح لنا عديدا من النصوص المبنية على أساس المجابهة طيلة العصور المختلفة مثل الإغريق والبرابرة. المسيحيون والمسلمون، النبلاء والعامة ، الشرق والغرب.كما أن هذه الثنائية المكانية يمكن أن تشرح أيضا الفصل القائم بين الحياة الدنيا والآخرة، والتمييز في الآخرة بين الفردوس والجحيم ، وتختص السماء بالفردوس، وباطن الأرض بالجحيم، أما ظاهرها حيث يعيش البشر فيتجاذبه العاملان معا. وتمتد هذه الثنائيات لتشمل مختلف المظاهر الثقافية الإنسانية.

بيد أن ما يعنينا الآن إنما هو تقديم تصور مبسط للمنظومة البنيوية الثقافية يرتبط بمدى قابلية مستوياتها المختلفة للتواصل وضروراته. ويرتبط هذا التصور بالتطور الجذري الذي طرأ على أنساق المعرفة وعدل من شكلها الهرمي في العصور الحديثة. بحيث يمكننا أن نوزع الثقافة على ثلاثة مستويات:

*الأول*: هو المستوى العلمي، بالمفهوم الجديد لكلمة علم الذي يتصل بالعلوم الطبيعية التجريبية وما تسفر عنه من تقنيات تكنولوجية ومخترعات حديثة ويشمل العلوم الأساسية والرياضيات، ويتربع الآن على ذروة الهرم المعرفي، وتحاول بقية العلوم الاقتراب من نماذجه الدقيقة ومناهجه المضبوطة.

هذا العلم لا وطن له ولا لغة ولا حدود. فهو إنساني شامل ليس بوسع أحد مهما كان تطرفه أن يحرم نفسه من ثماره وتقنياته. وبمجرد أن تتكشف نظرية علمية عن نتائج تكنولوجية في أدوات الحضارة والارتقاء بمستوى الخدمات الصحية والعلمية أو بأدوات القوة والدمار يهرع الجميع لمحاولة امتلاك هذه النتائج والإفادة منها مهما كان مصدرها ولونها. وقد تقوم بعض العوائق الموقوتة في سبيل هذا الاستثمار، كأن يتساءل بعض الناس عن أثرها في مستويات الثقافة الأخرى، لكنهم لا يترددون عند الحاجة في طرح تحفظاتهم جانبا والإقبال على المكتشف العلمي كأنهم منتجوه. وقد رأينا أحد كبار رجال الدين عندنا وهو يفتي بحرمة استخدام أجهزة الكلية الصناعية لأنها تتدخل -في زعمه- في إرادة الله وتتنافى مع وجوب الاستسلام لقضائه، ثم يهرع في الشهر التالي إلى كندا لعلاج شبكية عينه دون أن يرضى بمصير العمى ويرتاح لقدره. كما رأينا ضجة أبناء الأنابيب ولم تلبث أن اكتشفنا أن من أثاروها هم أول من أفاد منها.

العلم إذن هو المستوى الثقافي الذي يعتمد على قانون التواصل الحتمي، وتتمايز الشعوب فيما بينها في موقفها من إنتاجه مع اشتراكها جميعا في استهلاكه وتسويق نتائجه. الشعوب التي تحتل مرتبة حضارية رفيعة في سلم الدول الآن هي التي تنتج العلم وتقنياته، والشعوب التي تحكم على نفسها بالتبعية والتخلف هي التي تكتفي بدور المتفرج المنتظر لعطاء المعامل والمختبرات الأجنبية، ثم تنصب المعارك الوهمية حول أخلاقيات هذا العطاء، والخلافات الطريفة حول تسمياته اللغوية.

*أما المستوى الثاني* في المنظومة الثقافية فهو الذي يتمثل في الفنون والآداب والطرز المعمارية وأشكال الإبداع الثقافي المتجسد، وهو يرتبط في جوهره بالتعبير عن شخصية البيئة وهوية الإنسان في فضاء معين، ويضرب بجذوره في أرض واقعه التاريخي ومكوناته المحلية، وأقصى ما يصل إليه الآخرون هو التعرف عليه والإعجاب بمنجزاته وتبني بعض نماذجه الفذة في تنمية القدرات الإبداعية وإثراء التجربة المحلية.

يظل الأدب والفن والمعمار ملكا للشعوب التي تنتجها، يمكن أن تترجم أو تقتبس وتصبح من تراث الإنسانية العام دون أن تفقد خصوصية تولدها وتعبيرها عن بيئتها الحميمة. وموقف الآخرين منها لا يتسم عادة بالرفض والعداء، لأنها لا تتهددهم ولا

تقتلعهم من جذورهم. بل يتجاوز ذلك القبول عادة إلى نوع من السعي الحثيث للتواصل وتمثل الخبرات الجمالية والفنية والإنسانية. ويثبت لنا تاريخ الآداب والفنون أن عصور ازدهارها وتفوقها وإبداعها تنتظم في سياق مطرد مع نمو تواصلها مع الثقافات الأخرى وتبنيها لبعض نماذجها لإثراء تجربتها الخاصة فالشعر العربي مثلا مر بعصرين ذهبيين، أحدهما كان في الفترة العباسية عندما أثمر تلاقي الثقافات والعلوم والأجناس والآداب من إغريقية ورومانية وفارسية وسريانية وهندية نتائجه في تحريك المنظومات العامة للمعرفة والآداب العربية، والثاني كان في العصر الحديث عندما أفاق على هزة الارتطام بالآخر والعداء أولا معه، ثم التواصل الحميم اللدود في الآن ذاته مع منتجاته وأشكال إبداعه، ومثل هذا حدث في بقية الفنون من موسيقى ومعمار وتشكيل وغيرها.

ترتبط فترات التفوق والازدهار إذن بالتواصل والتجاذب وتبادل الخبرات والانفتاح على منجزات الآخر بقدر ما تتمثل فترات التدهور والضعف في العزلة والانغلاق والانكفاء على الذات لاجترار معطياتها مما ينتهي إلى الضمور والتآكل. إن من يرفض التعرف على آداب الغير وفنونه واستلهام ما يتلاءم منها لطبيعته ويستجيب لأفق انتظاره يحكم على روحه بالعقم والحرمان أكثر مما يضر غيره. ودراسات الآداب والفنون المقارنة لا تترك مجالا للشك في هذا القانون. ويبقى أن يختلف شكل الاتصال عندئذ طبقا لمدى تكافؤ الأطراف المتبادلة وشعور بعضها بالتفوق أو الدونية. وكلما كانت قدراتها الإنتاجية والإبداعية أخصب أصبحت أكثر توقا لامتصاص رحيق الخبرات والتجارب المغايرة.

يبقى الضلع المشكل الأخير في الهرم الثقافي المتحرك، وهو أكثرها صلابة واستعصاء على التسويق والتقبل ، وأشدها حساسية في الآن ذاته ويتمثل في الأبنية الأيديولوجية باعتبارها تمثل بنية القيم التي تصوغ وتكوّن نظرتنا للحياة؛ أي تلك الطرق التي يرتبط بها ما نقوله وما نعتقده ببنية السلطات المتعددة في المجتمع الذي نعيش فيه، ابتداء من السلطة البطريركية للأبوة مثلا إلى السلطة الاقتصادية والدينية والسياسية. فالأيديولوجيا ليست مجرد تلك المعتقدات الراسخة بعمق فينا ، وغير الواعية في كثير من الأحيان. بل هي أنماط الشعور والتقييم والإدراك والاعتقاد التي لها علاقة على وجه التحديد بالحفاظ على السلطات المختلفة. وهذا هو الذي يجعلها متوترة ومستفزة دائما، مما يردنا إلى الشكل السيميولوجي الذي وضحنا به مفهوم الثقافة من الداخل أو الخارج ، والطابع الدائم الذي ينجم عنه من

العداء والتحفز وتصور العلاقة المدببة التي يتأرجح فيها الموقف بين الآكل والمأكول، عندئـذ تطفو على السطح عبارات مثل " الغزو الثقافي" بدلا مـن التواصـل والتبـادل. والواقـع أننـا نسرف على أنفسنا وعلى غيرنا كثيرا في تصور هذا الصراع الموهوم ، وذلك لأمرين عـلى قـدر كبير من الأهمية:

أولهما: أن هذا المستوى الثقافي الأيديولوجي لـيس منفصـلا عـلى الإطـلاق عـن المسـتويين السابقين، فلو استحضرنا النتائج الناجمة عنهما لأمكننا أن نخفف مـن غلـواء تحفظنـا في مجال تبادل وتسويق الأفكار رفضا وقبولا، لأنه إذا كان العلم بالضرورة يتميـز بـالحراك الشديد ويغزو الآفاق الأخرى بمنتجاته التكنولوجية التـي يرحـب دائـما بهـا، وكانـت الفنون والآداب - خاصة في عصور التغلب على صعوبات الأمكنة والتي أصبحت فيها الكرة الأرضية بمثابة القرية الصغيرة الظالمة، تخضـع لقنـوات الاتصـال المتكـاثرة بـما لم تشهد له الإنسانية مثيلا من قبـل، فـإن ذلـك بـدوره لابـد أن يسـهم حتميـا في تعـديل منظومات القيم الأيديولوجية ، ويكفي أن نشير في هذا الصدد للتجربة المتقدمة لـبعض المناطق العربية والناجمة عن بروزها في مجال الاستثمار السياحي استغلالا لطبيعتها الفاتنة وتقدما في صناعة التواصل الحضاري والاقتصادي على العالم وما أسفرت عنه إيجابيا من إعادة صياغة كثير من العادات والتقاليد الاجتماعية بشـكل يحـتفظ بجـوهر الشخصـية التونسية ويبرز أثمن ما فيها ويعينها على التخلص من توازن المـاضي وتحريـك منظومـة القيم كما تتسق في هذا الإطار الحضاري الجميل.

ولعل المرونة الحيوية في تصور قضايا حساسة مثل الحريـات الشخصـية وحقـوق المـرأة وحرية الفكر الديني إلى جانب الصبغة العملية البرجماتية في اتخاذ المواقف العامة في العلاقات الدولية أن تكون سببا ونتيجة لهذه القدرة الفائقة على التواصل الحضاري والتكيف بمعطياته، مما يجعل الأيديولوجيا لا تمثل إطارا صلبا تحترق على حدوده معطيات الحياة المادية كما يتوهم المثاليون، بل هي البنية العميقة التي تصب فيها المستويات السابقة وتتركز فيها نتائجهـا عـلى المدى البعيد، الأمر الذي يحدونا إلى الظن بأن صيحات الاستنكار والاستنفار ضد ما يسـمى بالغزو الثقافي لا تعدو أن تصبح أنات موجعة لصرير عصر يولي وآخر يفرض واقعه الحتمـي ووجوده الضروري.

وجدير بنا أن نكون أشد وعيا وحصافة ومستقبلية، فنعترف بحركة التاريخ، ونفصل في منظوماتنا الأيديولوجية بين العناصر الثابتة نسبيا وبطيئة الحركة في كل الأحوال من لغة وعقيدة ومزاج قومي خاص وبين تلك التي كانت دائما وليدة ظروف متغيرة من أنماط حياة وعادات لا يلبث إيقاع العصر أن يتجاوزها دون أسف ، كي نستقبل بترحاب حقيقي أنبل قيم الحضارة الحديثة من اعتداد فعلي وتطبيق عملي للحريات في جميع مستوياتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بما يكفل احترام حقوق الإنسان المعاصر ويضمن كفايته المادية والمعنوية، الأمر الذي يجعلنا أكثر استجابة لروح الثقافة الحديثة كي تنتقل إلى مرحلة الإنتاج المتكافئ في عمليات التواصل الدائبة.

**أما الأمر الثاني** الذي نود إبرازه في ختام هذه الورقة فيتمثل في اعتبار هذا المظهر الإيجابي للتواصل الثقافي شرطا ضروريا لتحريك دينامية الإبداع، فليس العلم وحده هو الذي يتميز بالطابع الإنساني الشامل، بل إن المنتجات الناجمة عنه -مثل أدوات الاتصال من راديو وتليفزيون وفيديو وغيرها- هي التي أخذت تشكل أنماطا من الوعي الجمالي وتخلق أشكالها الفنية التي تصب فيها خبرة الإنسان بالحياة وخلاصة الفنون الزمانية والمكانية السابقة في تآلف جديد ، واسمحوا لي أن أضرب مثلا واحدا على أهمية هذه الوسائط الإبداعية وخطورتها في تشكيل رؤيتنا للحياة ، فإذا تصورنا مثلا أعلى درجة وصل إليها المبدع القديم في تأثيره على وجه الحياة من الناحية الكمية والكيفية كما يتمثل في كبار الشعراء العرب مثلا وقمنا بمقارنة يسيرة مع ما يتيحه جهاز التليفزيون مثلا من مشاهدة تصل إلى مئات الملايين من البشر وتتخلل صميم وجدانهم ووعيهم ولاشعورهم في الآن ذاته، إذا فعلنا ذلك أدركنا أن قوانين التواصل الثقافي المحدث وأدواته المتجددة تقوم بدور حاسم في تشغيل دينامية الإبداع وتكييف حساسية الإنسان الجمالية وإعادة صياغة رؤيته للحياة، وأن ذلك لا ينطبق على الفنون المستحدثة نتيجة لهذه الوسائط فحسب، بل يجر وراءه أثرا رجعيا- وإن كان تقدميا في حقيقة الأمر- على كافة الفنون القديمة، فالعين قد تغيرت وتثقفت وأخذت ترى ما تريد في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ومن ثم أصبحت بفعل التواصل الثقافي أكثر إبداعا في رؤية الحياة.

# الكويت حاضنة ثقافية

إذا كانت كل الحواضر مؤنثة مجازا، فإنها تختلف فيما بينها في قدرتها على التبني والاحتضان وتلقيم ثديها لغير الأبناء. ليست كلها بقادرة على منح الدحب وبذل الحنان للجيرة والعشيرة وأبناء العمومة. بل إن هناك من الحواضر من يجففها العقم ويصيبها العجز عن الولادة الحضارية قرونا متطاولة. ومع أني لا أريد أن أغضب أصدقائي في بعض أقاليم الوطن العربي فأعدد تلك المناطق التي أدت دور "المهد الثقافي الدافئ" مقارنة بأوطان أخرى كانت غالبا "لحدا طاردا" للتلقيح الحضاري، فإن بوسعي أن أشير فحسب إلى خارطة الشمال الأفريقي العربي كنموذج لهذا التناوب في الأدوار، حيث نرى شكلا من الثنائية الغريبة تتوزع مناطقه، فبينما نجد المغرب مهادا خصبا حميما لتخمّر الثقافة وفقس بيضها، تفاجئنا الجزائر منذ قرون بصحرائها الجديب، وتقوم تونس بدور الواحة الوارفة الدافئة إلى جانب ليبيا التي كادت أن تخلو في الماضي من الإخصاب الثقافي، ولا نلبث أن ندهش أمام الرحم المصري الذي يلتقط كل ذوي الأرحام العرب من الجزيرة إلى الأندلس ليهيئ له العش الدافئ الوثير. ولا أزعم أن هذه الرؤية الأولية لتفاوت قدرات العطاء الحضاري في ملمح مميز منه، هو المتصل بحسّ الأمومة وكفاءة الاحتضان، يمثل قانونا جغرافيا أو تاريخيا صارما، ولكن الاستعراض السريع لأسماء الكتاب والشعراء والعلماء ومدى كثافتهم في بعض البقاع وندرتهم في غيرها قد يؤكد أو يعدّل من هذه الرؤية، مع قابليتها للتغير الجذري في العصور الحديثة، لكن جدلية الجذب والطرد في البيئات الثقافية سيظل لها ديناميكيتها التي تدعونا إلى تأملها ومراقبة تحولاتها ومحاولة تفسيرها.

ما يعنينا أن نلاحظه الآن -ونحن ندرس دور الكويت النشط في إنارة مشعل الثقافة العربية المعاصرة- أن نلاحظ طبيعتها الجاذبة حتى من قبل النفط كما أشار إلى ذلك أمين الريحاني في تحليله العميق لمشكلتها وإشادته البارعة بأهمية الثقافة في نهضتها، ولا يزال تشبيهه لها بفتاة بارعة الحسن يتغزل بها عاشقان في نجد والعراق يلقي بظلاله على واقعها اليوم، وإن كان يدعونا إلى أن نعلق على تلك الصورة بأن "من الحب ما قتل" وأن ندعو لها بالصون والكرامة إلى أبد الآبدين.

وإذا كانت الصور المجازية تثير شجوننا وتلمس مواجعنا فإن علينـا أن نطرحهـا جانبـا لنتحدث بشكل مباشر عن هذه الظاهرة اللافتة في تفاوت المواطن العربية وقدرة بعضها على احتضان الإنتاج الثقافي دون البعض الآخـر، مـع اشـتراكها جميعـا في أساسـه الاسـتراتيجي وحاجتها إلى الإفادة القصوى من نتائجه العملية في مختلف التجليات.

ولا يكاد أحد يهاري في أن هذا الأساس الجامع للأمـة والنـاظم لعروبتهـا هـو اللسـان العربي الذي نزل به الذكر المبين، لكنه لشموله كل الأقطار لا يفسر لنا هذا التباين في العطاء، ولابد أن نضم إليه أمرين على قدر كبير من الأهمية هما:

نزعة الأمومة الولود من ناحية والحسّ القومي الجامع من ناحية ثانية، فهما اللـذان يشرحـان لنا هذه الظاهرة المثيرة للتأمل.

## *اللغة والتوالد الثقافي:*

كان "جاكوبسون" -وهو أحد أقطاب الفكـر اللغـوي والنقـدي في القـرن العشريـن- يقول إن اللغة هي النموذج الأمثل للملكية المشتركة، فهي أعـدل الأشـياء قسـمة بـين أبنـاء الثقافة الواحدة، وليس بوسع أحد أن يحتكرهـا ويحـرم منهـا الآخـرين، فهـي لا تعـيش إلا بالمشاركة في الملكية ويمكننا أن نقول في وضعنا العربي إن اللغة هـي ثروتنـا المشـتركة فعـلا، وهي الوطن الذي نسكنه، والرصيد الثقافي الذي نختزنه، والجسر الذي نتواصـل عـبره، مما يجعل أية إضافة إليها، ولو كانت من أقصى ركن في الوطن العـربي ارتفاعـا بمنسـوب الفكـر وارتقاء بمستوي الحياة في جميع أرجائه، كما يجعل أية شـوائب أو سـموم تلقـي فيهـا تهديـدا للروح الوطني وخطرا على أبنائه. ليست هذه الحقيقة رهنـا بـالوعي القـومي ولا وقفـا عـلى الاستراتيجية السياسية، وإنما هي حقيقة ترتبط بوجود الإنسان العربي ذاته وفاعلية مقوماته، ليست اللغة مجرد أداة للفكر، بل هي صانعته، لا يمكن احتكارها ولا منع تفاعلها وتواصلها مهما جنح أهلها للعزلة، فهي تتضمن في كيانها آليات تصويب وتطهير ذاتية بتفاعل مـا يلقـى فيها، اكتب بها مثلا خطابا بليغا في تمجيد العزلة وتجميل القطعية وستخلق بذلك تيارا مضادا لدى قومك أنفسهم لفتح قنوات التواصل والدعوة للتكامل. وأهم من ذلك فإن كل قصيدة تكتب، وكل قصة تروى، وكل مسرحية تعرض، وكـل كتـاب يؤلـف، فإنهـا جميعـا تطـوي المسافات المكانية، وتختزل المراحل الزمنية، وتقوم بدورها في صناعة الوعي بالذات الجماعية،

وتحديد المواقف من الآخر، إن اللغة هي وعاء هوية الشعوب بما يصب فيها من قطرات الروح، ويتبلور على صفحتها من معالم الشخصية.

فإذا تأملنا آليات الإنتاج الثقافي، وتجاوزنا ظاهرة تبادل المواقع وتعاقب الأدوار، وقعنا على معامل أساسي في عمليات التوالد الثقافي و هو ضرورة التهجين، فالبيئات الحاضنة الراعية هي التي تهيئ الفضاءات اللاقطة المشجعة، هي التي تسمح للمهاجر إليها أن يحقق وجوده، وهي التي تدعوه إلى أن يدمج مشروعه في إطارها الكلي دون أن يغترب أو يضوى، فالمهاد اللغوي الجامع والأفق المستقبلي المنشود يكفلان لعمليات التهجين أن تتم على أوفق نسق. وأن تؤتي أنضج الثمار.

ولن أذهب بعيدا لأضرب الأمثلة على ذلك من التاريخ القديم أو بما حدث في الثقافات الأخرى وكلها تشهد بذلك، وإنما سأقصر ملاحظاتي عن أهمية التهجين على نموذجين هامين كان لهما أثر بالغ في تشكيل معالم الثقافة العربية ونهضتها؛ أحدهما ما جرى في مصر خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين، والثاني ما حدث في الكويت خلال النصف الثاني من القرن ذاته.

فيما يتصل بالنموذج الأول أود فقط أن أنعش ذاكرتكم كي نستحضر ما حدث لإشعال جذوة النهضة الثقافية العربية في مجالات: الصحافة- النشر- المسرح- السينما- الموسيقي وغيرها.

فقد لعبت القاهرة -والإسكندرية أيضا دور الحاضنة التي أحسنت استقبال الرواد الطليعيين من أبناء الشام خاصة، تبنت مشروعاتهم وهيأت لهم ما يسميه مؤرخو الحضارة "المجال الحيوي اللازم" للنمو والرعاية، بما تتسم به من أفق مدني وتسامح ضروري وحرية كافية كي تزدهر في رحابها هذه الفنون وتلتحم بنسيج مشروعها الوطني.

ولأنني لست مشتغلا بالتاريخ، بقدر اهتمامي بنقد الفكر والثقافة والأدب، فلن أثقل عليكم بتفاصيل تأسيس الدور الصحفية والعاملة في مجال النشر من الأهرام إلى الهلال والمعارف التي ما تزال تحمل أسماء الرواد الشوام. ولا الفرق المسرحية والموسيقية ولا مجموعات العمل السينمائية والفنية فهذا متاح لكل الباحثين في تاريخ النهضة ممن لا يعمدون إلى التعمية ولا تصيبهم آفة التعصب، ولكنني أطرح سؤالين فقط في هذا الصدد:

أولهما: هل ينتقص هذا الإسهام العربي في تشكيل نهضة الثقافة العربية في مصر في مجالاتها الحيوية الجديدة من أهمية البيئة الحاضنة اللاقطة أو يطعن في كفاءة أهلها وإمكانية قيامهم وحدهم بهذا الدور، أم أنه على العكس من ذلك قد كفل لهذه النهضة طابعها العربي وأتاح لها فرصة استثمار الإمكانات التاريخية المتعددة بقدر من التكامل والتوافق في خلق فضاءات جديدة من التفاعل الحر والإنتاج الكاسر لقشرة التقاليد القارة لخروج الوليد الجديد؟

أما السؤال الثاني فهو يمضي إلى أبعد من ذلك في استكناه وفهم آليات الإنتاج الثقافي في طابعه اللغوي الغالب وهو:

ترى هل كان بوسع الرواد المصريين أن يقوموا بدورهم التاريخي في مجالات الفكر والأدب والفن والإعلام لو حرصوا على طابعهم الإقليمي المحدود ورفضوا التهجين المطروح واعتصموا بالعزلة الوطنية وغرقوا في مشكلاتهم المحلية، دون أن يستوعبوا المشروع القومي الشامل للأمة ويدمجوا في خلاياه ما تساقط في حجرهم من مشروعات عربية لم تنم في بيئتها الأولى، ترى هل كان بوسع شوقي أن يكون أميرا لشعراء العرب دون أن يبايعه بذلك خليل مطران وبقية الشعراء.

وهل كان طه حسين يصبح عميدا للأدب العربي ما لم يحتضن في كنفه أساتذة الغد الذين سينتشرون في كل الجامعات العربية، وهل كان توفيق الحكيم سيصبح مؤسس المسرح العربي بدون أن يعرض في كل الأقطار أو أم كلثوم دون أن تعبر عن وجدان الجميع أو نجيب محفوظ دون أن يسجل حيوات الجميع، هؤلاء جميعا هل كان بوسعهم أولا أن يتخذوا لغة غير العربية ويظلوا أوفياء للشخصية المصرية، هل كانوا يملكون رفض تراثهم العربي الإسلامي أو القطيعة مع إخوتهم في العروبة؟ هل كانوا يصنعون نهضة ثقافية لأمتهم بدون هذا المد العربي الذي انداح إلى وجدانهم وشكل تاريخهم ورسم أفق مستقبلهم القومي بالرغم من كل التحفظات؟

لا أحسب أن أحدا يحسن قراءة التاريخ الفكري يجازف بتوهم إمكانية تصور هذه الفروض دون أن يتعسف في فهم آليات الإنتاج الثقافي التي كان من المحتم عليها أن تتوالد بالتهجين وتنمو بالتواصل وتزدهر بالتفاعل العميق.

## العش الكويتي الوثير:

ونأتي إلى بيت القصيد في هذه الكلمة وهو "العش الكويتي الأثير" الذي احتضن كوكبة من العقول العربية اللامعة وصنع بها ومعها مشروعه الثقافي الخطير، وأتاح لها من فرص الإبداع ما سيظل يقترن بتاريخها ويلتحم بمشروعها. ولن أتعرض بالطبع لكل الأسماء والشخصيات والمواقع والمجالات، بل سأختار منها نماذج دالة من تلك التي فاضت بعطائها وأنارت بشعلتها الخارطة العربية كلها. ومرة أخرى لا أملك عقلية المؤرخ ولا وثائقه، فغيري أجدر بذلك وأقدر، سأشير فحسب إلى كبار مهندسي الضوء الذين أسهموا في إنارة الشعلة، وهي شعلة استمدت زيتها من أرض الكويت وذكاء بنيها وحماسهم وقدرتهم على الاختيار والاستثمار ورعاية الشمعة الموقدة حتى لا تنطفئ.

وربما كان عام ١٩٥٨ - كما يقول مؤرخ الثقافة الكويتية الرصين، الدكتور محمد حسن عبد الله- هو البداية الحقيقية لهذا المشروع؛ إذ شهد حدثين متزامنين على قدر كبير من الأهمية، يقدمان إشارة الانطلاق الجسور:

◈ *أحدهما*: انعقاد الدورة الرابعة لمؤتمر الأدباء العرب في الكويت، بعد بيروت ودمشق والقاهرة، وتولى الراحل المؤسس الكبير عبد العزيز حسين مهام السكرتير العام له، واتخاذه لمحور "البطولة في الأدب العربي" موضوعا محوريا ورئيسيا له، مما كان بمثابة الإعلان الرسمي عن دخول الكويت المؤثر مجال احتضان العمل الثقافي العربي المشترك.

◈ *ثانيهما*: إصدار مجلة العربي -باعتبارها من أكثر المجلات عروبة وانتشارا واستمرارا- بتصميم وإدارة واحد من أكبر علماء العروبة وأدبائها هو الدكتور أحمد زكي.

هنا نلتقط بداية الخيط في هذه السلسلة الذهبية من الرجالات العرب الذين أقاموا بأرض الكويت وأبدعوا فيها متجاوزين قائمة عريضة من أسماء الزوار العابرين أمثال الأدباء الشوام أمين نخلة وأمين الريحاني، والزعيم النهضوي التونسي عبد العزيز الثعالبي، والمفكر الإسلامي العظيم تلميذ محمد عبده الأستاذ رشيد رضا صاحب المنار. كان أحمد زكي إذن أول مقيم عربي كبير في الكويت، وفد إليها وهو في الرابعة والستين من عمره، بعد أن كان قد أسس وهو في مصر مصلحة الكيمياء ومصلحة الصناعة والمركز القومي للبحوث، وتولى

وزارة الشئون الاجتماعية لفترة وجيزة قبيل ثورة ١٩٥٢، وأهم من ذلك بالنسبة لمشروعه الكويتي كان قد تولى رئاسة تحرير مجلة الهلال القاهرية لمدة ثلاثة أعوام قبل أن يصبح مديرا لجامعة القاهرة إبان عامي ١٩٥٣ و ١٩٥٤، وكان أحمد أمين قد سبق إلى توصيفه بدقة خلال خطاب استقباله عضوا بمجمع اللغة العربية في مصر في الأربعينيات قائلا "إنه كيميائي عظيم، وأديب كبير مزج بين العلم والأدب، كما يمزج بين السكّر والماء، بينما تراه في معمله بين الأنابيب والمحاليل، تراه في مكتبه يحلل الكلمات ويستخرج المعاني ويصوغ الأفكار" لكن الخلطة التي ابتكرها لمجلة العربي لم تعتمد على نموذج مجلة الهلال المطورة فحسب، بل ارتكزت في الدرجة الأولى كما يخبرنا أحمد زكي نفسه في أحد مقالاته على نموذج "المجلة الجغرافية الأمريكية" بعد تعديله وإضافة كثير من الأبواب الملائمة لطبيعة الثقافة العربية والفكر الحديث إليه. استمر أحمد زكي في إصدار العربي سبعة عشر عاما حتى توفي سنة ١٩٧٥ بعد أن رأس تحرير مائتين وأربعة أعداد شكلت مكتبة صحفية زودت قراء العربية كلها بالمعرفة والثقافة والفن والعلم والأدب.

وقد سهّل هذا النموذج الفائق في نجاحه وفعاليته مهمة خلفه في رئاسة تحرير العربي "أحمد بهاء الدين" الذي لم يكن بدوره رجلا عاديا، بل كان من أهم رجالات الصحافة العربية في القرن العشرين، حيث أسس مجلة صباح الخير في مصر عام ١٩٥٦، وعمل رئيسا لتحرير جريدة الأخبار اليومية عام ١٩٥٩، ورئيسا لمجلس إدارة دار الهلال ونقيبا للصحفيين حتى تولى رئاسة تحرير الأهرام في عهد الرئيس السادات عام ١٩٧٤ وضاق صدره بالسياسة حينئذ لأنه كان مفكرا عروبيا تقدميا واعيا فقبل الخروج إلى الكويت وأداء رسالته العربية في منبرها الرفيع لمدة سبع سنوات أصدر فيها ثمانين عددا من المجلة حتى عام ١٩٨٢، فأضفي عليها من حيوية مدرسته الصحفية وخبرته العميقة بالإعلام الثقافي ما جدد شبابها ووصل بمقروئيتها إلى ذروة لم تشهدها أية مجلة عربية من قبل، وأستمر أداء المجلة في صعوده بتولي مفكرين عربيين من الكويت لها بعد ذلك هما الأستاذ الدكتور محمد الرميحى والأستاذ الدكتور سليمان العسكري.

وقبل أن نترك مجلة العربي لابد من الإشادة بالجهد السخي الموصول الذي قام به طاقم التحرير فيها وخاصة المبدع الكبير الأستاذ أبو المعاطي أبو النجا الذي يعد نموذجا للعطاء الصامت الدؤوب منذ الثمانينات حتى اليوم.

وما دمنا بصدد الأعلام العرب من العاملين في مجال النشر الثقافي بالكويت، فلابد أن نعود إلى مجموعة السلاسل العربية الكبرى التي أنشأها ورعاها الشاعر الكويتي المثقف الكبير الراحل أحمد العدواني وأسند رئاسة تحريرها لعدد من قادة الفكر والثقافة في الوطن العربي ومن أهمها بالترتيب التاريخي:

- سلسلة "من المسرح العالمي" الشهرية التي صدرت ابتداء من عام ١٩٦٩ وتناوب على رئاستها منذ البداية الدكتور محمد إسماعيل موافي الذي كان مشرفا على صدور نظيرتها في مصر قبل ذلك، ثم الدكتور طه محمود طه الذي رحل عن عالمنا مؤخرا.
- مجلة "عالم الفكر" الفصلية الأكاديمية الرصينة التي صدرت منذ عام ١٩٧٠ وأشرف عليها كبير علماء الأنثروبولوجيا العرب المفكر الدكتور أحمد أبو زيد وتعاقب عليها من بعده عدد من كبار الأساتذة المثقفين في الكويت.
- سلسلة "عالم المعرفة" الشهرية التي ملأت المكتبات العربية بنماذج فائقة من الكتب المؤلفة والمترجمة، والتي يشرف عليها منذ بداية صدورها عام ١٩٧٨ حتى الآن المفكر العربي الكبير الدكتور فؤاد زكريا، وجعل منها نواة لمكتبة عربية معرفية مشتركة يتاح اقتناؤها لجميع القراء عبر قرابة ربع قرن من الزمان. وفؤاد زكريا واحد من أهم مهندسي الثقافة العربية ومشكلي وعي القراء العرب بتفكيره العلمي ونزوعه النقدي ورؤيته المتوازنة لاستراتيجيات المعرفة بجوانبها العديدة، وقد حضر للكويت عام ١٩٧٧ وهو في الخمسين من عمره بعد أن كان قد تولى في مصر رئاسة تحرير مجلة الفكر المعاصر ورئاسة تحرير سلسلة تراث الإنسانية منذ عام ١٩٦٨ ورئاسة قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة عين شمس. وعمل خبيرا في منظمة اليونسكو وأصدر قرابة ثلاثين كتابا أثرى بها المكتبة العربية تأليفا وترجمة.

ولن يتسع مجال هذه الورقة الوجيزة لتناول أعلام التعليم والجامعة من الرواد العرب أمثال الرؤساء الأول لجامعة الكويت الدكتور عبد الفتاح إسماعيل والدكتور عبد الوهاب البرلّسي وهما من وزراء التعليم العالي في مصر وقادة الفكر الديني والأكاديمي أمثال الدكاترة: عبد العزيز كامل وعبد المنعم النمر وأحمد كمال أبو المجد، وكبار الأساتذة والمفكرين من قامة عبد السلام هارون وشوقي ضيف وزكي نجيب محمود وشاكر مصطفى

وحسين مؤنس ومؤرخ الحركة الأدبية في الكويت الدكتور محمد حسن عبد الله وغيرهم ممن يطول الحديث عنه لو تطرقنا إلى تفاصيل إنجازاتهم المأثورة.

ويكفي في نهاية هذا العرض المنقوص لجهد المبدعين العرب في الكويت نتيجة لما توفر لديّ من معلومات قليلة أن أشير إلى مجال أخير تميزت به الثقافة العربية في الكويت عن بقية البلدان المناظرة لها وهو المتمثل في النشاط المسرحي، حيث ازدهر في العقود الأربعة الماضية بفضل حيوية أبناء الكويت أولا، وطموحهم لخلق نهضة ثقافية عربية، وقدرتهم على اختيار واحتضان كوكبة من أهم رجال المسرح العربي ومخرجيه، وفي مقدمتهم الأستاذ زكي طليمات الذي حضر إلى الكويت عام ١٩٥٨ لمدة ثلاثة شهور ألقى فيها عددا من المحاضرات قبل أن يقوم بإخراج "مهرجان العروبة" الذي اشتركت فيه المرأة لأول مرة في المسرح الكويتي، وزكي طليمات هو رائد التأسيس العلمي للمسرح المصري والعربي، حضر إلى الكويت للإقامة بها وهو في الخامسة والستين من عمره سنة ١٩٦١ حيث عهدت إليه الدولة بتأسيس مسرحها القومي، وعين مشرفا عاما على مؤسسة المسرح والفنون، وأنشأ فرقة المسرح العربي عام ١٩٦١، ومسرح الخليج العربي عام ١٩٦٣ ودعا إلى إقامة مركز الدراسات المسرحية عام ١٩٦٤ وقام بوضع مناهجه ومواده الدراسية، وأخرج للفرق الكويتية مسرحيات عديدة من التراثين العربي والغربي والمسرح الحديث وأستمر لمدة عشرة أعوام في أداء هذه الرسالة قبل أن يعود إلى مصر. وتعاقب من بعده على رعاية الحركة المسرحية والعمل في معهد الفنون المسرحية بالكويت عدد من أهم رجال المسرح العربي أمثال كرم مطاوع الذي ظل ست سنوات من ١٩٧٦ إلى ٨٢ وسعد أردش الذي ظل خمس سنوات وسعيد خطاب وأحمد عبد الحليم، وكانوا جميعا يقومون بالتدريس والتمثيل والإخراج وإغراق المسارح العربية في الكويت بالنور والحركة والفاعلية، وامتد نشاطهم الفني إلى الإذاعة والتليفزيون بالتمثيل والإخراج واشتركوا بالتأليف والترجمة لعيون المسرح العربي والعالمي. وصاحب ذلك حركة نقدية نشطة تولى إحياءها الناقد العربي الكبير الدكتور على الراعي الذي كان قد أسهم بقسط وافر في خلق تيار مسرح الستينيات في مصر، وعندما ذهب معارا إلى جامعة الكويت مارس نشاطه النقدي والفكري وأتم مشروعه الكبير في التاريخ للحركة المسرحية في الوطن العربي بأكمله.

وإذا كانت هذه الصورة التقريبية مفعمة بالفجوات الناجمة عن نقص المعلومات عن بقية

الرواد من المثقفين العرب ودورهم في الإسهام في حركة الإبداع و النشر فإنه من الضروري أن نبرز أمرين على جانب كبير من الأهمية:

**أولهما**: أن التيارات الثقافية القوية لابد لها من رؤية منظمة واستراتيجية واعية، وأن ميزة الكويت -باعتبارها حاضنة ثقافية- أنها صاحبة هذه الرؤية، وأن رجالات منها قد امتلكهم اليقين بخطورتها وأهمية استمرارها في القيام بهذا الدور في صنع الثقافة العربية.

**ثانيهما**: أن ذلك هو السبيل الوحيد لبزوغ طاقات إبداعية خلاقة في مختلف مناحي الفكر والثقافة، وأنه بقدر ما يحتدم التنافس المشروع وتتوهج النماذج الرفيعة ويتسع مجال الحرية لتجاوز ضرورات المكان فإن الاستثمار الثقافي والتنمية المعرفية تصب دائما في الداخل لتفيض من خيرها الحضاري على مختلف بقاع الوطن العربي، وإذا كانت الأمومة عطاء بدون انتظار عائد فإن ثمارها هي استمرار حركة الحياة الخصبة الولود؛ خاصة عندما تكون الأم شابة صغيرة وجميلة مثل الكويت.

# الفصل الرابع

# حواريات مع التراث القريب

# كيف نقرأ رسالة الغفران

كتبت بنت الشاطئ إهداءها الشخصي للطبعة المحققة من "رسالة الغفران" في بضع كلمات وجيزة "إلى الذي علمني كيف أقرأ". ومع أنها كانت تقصد فيما يبدو القراءة العلمية الصحيحة لسطور المخطوطات، وفك ألغازها الكامنة في الإشارات والأسماء والنصوص والعبارات، والمقابلة الدقيقة بين البدائل المختلفة، غير أنها كانت تضمر في إبهام اسم الموصول "الذي" طيف رجلين أثيرين عندها، أولهما أبوها الشيخ الذي علمها القراءة في كتب التراث وآثار الأولين، والثاني أستاذها وزوجها أمين الخولي الذي دربها على التفسير والتأويل، وفتح لها أبواب الإبداع في فقه اللغة والأدب. فكلاهما علمها القراءة بمفهومها العريض.

وربما كانت رسالة الغفران - على وجه الخصوص - من أحفل نصوص التراث الكلاسيكي بالإشارات الثقافية، والأسماء المعماة في غياهب الماضي، ومقاصده الخفية، وكان السياق الذي كتبت فيه ردا على رسالة ابن القارح يجعلها قابلة للقراءات المتعددة والمتجددة، بما تحاوله من إعادة بناء الماضي من ناحية، وتهدف إليه من طرح أسئلة الحاضر المعرفية والإبداعية على نصوصه الكبرى من ناحية أخرى، لأن فعل القراءة الخلاق يمد دائرة الفهم بقدر امتداد أفق المعرفة والوعي.

وقد كانت لي تجربتان طريفتان في قراءة نص المعري العظيم، إحداهما منذ ما يربو على عشرين عاما عندما كنت مشغولا بوضع بحثي عن "تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي" فأخذت أجمع الإشارات التي تتوافق بين رسالة الغفران و"ألعوبة" دانتي كما كانت تسمى في نهاية القرن التاسع عشر، أقارن التفاصيل والصياغات واللفتات مسترشدا ببحث العلامة الإسباني الكبير "أسين بالاثيوس" ومحاولا التقدم بالموضوع المقارن خطوة إلى الأمام بترجمة مخطوطه "معراج محمد" إلى العربية مرة أخرى وتجميع شذراتها من كتب التراث والمواعظ والرقائق الإسلامية. وانتهيت حينئذ إلى توصيف العلاقة المقارنة بين الأثرين إلى أنها من قبيل "المصدر المشترك" فكلاهما قد اعتمد على قصة المعراج المحمدي وصاغها بشكل مختلف، ولأنه لم يقم أي دليل على ترجمة رسالة المعري، أو أي ملخص وافٍ لها إلى أية لغة أوربية فليس هناك سبيل إلى القول بعلاقة مباشرة بين الأثرين.

لكن التجربة الثانية كانت منذ فترة قصيرة وفي سياق مختلف، حيث أصبحت معنيا بقضية حرية الإبداع وضرورته للأدب والعلم وتوقف نهضتنا الفكرية على تعاظم هامش هذه الحرية. فأخذت أتأمل تجربة المعري الفريدة في مواجهة تهم الزندقة والإلحاد التي تنهمر لأسباب عقائدية أو طائفين أو سياسية على رءوس كبار المبدعين في الثقافة العربية في العصر العباسي من شعراء ومفكرين ومتصوفة وعلماء، وكيف أنه بمهارة فائقة قد وظف خياله المبدع في تصور رحلة إلى الجنة، حافظ فيها حرفيا على منطوق الخطاب القرآني الكريم، ثم أعمل دهاءه الأدبي في تسفيه آراء بعض الفقهاء المتعصبين، وتأول بحذر شديد في المشاهد والأخبار كي يسخر منهم برفق، ويداعبهم بمحبة. ويدعوهم إلى لون من الطمأنينة الروحية، والثقة بأن العدالة الإلهية لا تحجب مدارج الغفران.

شرحت في بحثي عن "حرية التخيل في رسالة الغفران" منظومة التقنيات التعبيرية والتصويرية التي وظفها المعري في مشاهده وحواراته كي يبني هذا العالم الغني الذي يقدمه، وهو عالم مفعم في جوهره بروح الفكر والثقافة العربية التي تسعى للتحرر، وتستقطر من مشاكل اللغة والأدب وأخبار الرواة والشعراء دلالات فنية وثقافية لا تبعد عن روح الدين ولا يمكن أن تحاكم بمنطق التعصب وضيق الأفق، ولفت نظري في هذه القراءة أن الجزء الأول من رسالة ابن القارح يدين أعلام الثقافة من بشار إلى المتنبي ومن الحلاج إلى السهروردي ولابد أنه تعريض برقة دين أبي العلاء، لكن حكمته الجدلية تجلت بأنه لم يرد عليه بطريقته، بل آثر استراتيجية برهانية مخالفة، بالكشف عن جوهر العلم باللغة والأدب والثقافة، وكأنه ينهره ضمنيا عن الخوض في الضمائر ويدعوه إلى ترك أحوال الخلق لخالقهم والعناية بما هو أنفع لأدبه وعلمه وثقافته، أي يعيد طرح أولويات الفكر الأدبي، لكنه التزم جانب الحذر الدقيق في تناول قضايا العقيدة، فاستحضر في كل خطوة من رحلته آيات القرآن الكريم التي تشير إليها واستأنس بما يعرفه عن أخبار الأولين في تقييم مواقفهم ومصائرهم.

أي أنه بعيدا عن التجديف قد انتقم بذكاء شديد من خصوم الفكر والشعر وانتصر لحرية الإبداع والتخيل بطريقة حكيمة.

لكن طبعة جديدة من رسالة الغفران قام بها الدكتور "سليم مجاعص" المقيم في شيكاغو بالولايات المتحدة ونشرها في أغسطس عام ١٩٩٨ تدفعني مرة أخرى لإعادة صحبة أبي

العلاء، وقراءة رسالته، لأنها تجترح أمرين غريبين، لا مفر من مناقشتهما ودرء خطرهما:

أولهما: أيديولوجي يتمثل في المقدمة التي كتبها الدكتور مجاعص لهذه الطبعة، ويستعيد فيها جذعة روح الحروب الصليبية القديمة، ومنطقها القرووسطى كما ساد في عصور الظلام الغربية، وكما اجتهد المعري ذاته في توجيه استراتيجية الثقافة العربية لتجاوزه، فهو يحاكم الرسالة من منظور ديني بحت، ويقرأها بعين مريضة لا ترى سوى مظاهر التجديف والإلحاد، فهي في تقديره "تسفيه للتصور الديني عبر إبراز ضعف إسناده وتضخيم تفاصيل رؤيته"، حيث يخرج القارئ منها بأن "التخيل الديني لتفاصيل الجنة والنار سراب مضحك مبكي (هكذا تصل معرفته باللغة التي يحاكمها ويؤول نصوصها) لا يسوغه عقل ولا منطق.." إلى آخر هذه العبارات العبثية السخيفة التي تخرج سخائم نفسه وتبرز ضلال رؤيته وضعف وعيه بالمعري وعصره، سواء قصده في توجيه عناية القراء لهذا الفهم السقيم، ولست أعرف ما هي أولوية هذه القراءة في عالم اليوم وما هي الأهداف التي تخدمها؟ لعلها تزعم التزام الدقة العلمية وهي غارقة في الهوى الأيديولوجي الديني والطائفي القبيح، حيث يلتقي المتطرفون الأصوليون والمغرضون المدخولون بسوء النية عند نقطة واحدة هي دفع الناس إلى تحكيم الفهم المتصلب للدين في إدانة المفكرين الأحرار والمبدعين الكبار في الثقافة العربية في القديم والحديث، هل يقدم الدكتور أدلة ملموسة لمحاكم التفتيش التي يدعو لقيامها اليوم كي تحكم بالحرمان على فقيه المعرة وتصادر كتبه وتنبش قبره، أم أنه نسي في مهجره -حيث لا تطالبه الأيدي الغادرة- أن مسئوليته إن كان معجبا بالمعري مفتونا بشجاعته أن يدعو لفكرة التسامح الديني التي أصبحت دستور الثقافة العصرية.

ومع أن الباحث حر في اختيار المنظور الذي يوجه به قراءته وتأويله، إلا أنه مسئول عما يترتب عليها من إحسان أو إساءة، من جرح لمشاعر قراء العربية ومداهنة معسولة لبعض الاتجاهات العلمانية الغربية.

ولست أدري بمنطق المنهج العلمي في البحث والتفسير كيف يستبيح الأستاذ لنفسه أن يجمع شذرات من أشعار المعري في اللزوميات باقتطاعها من سياقها الشعري والفكري حيث تنحلّ إلى دلالات مشروطة مغايرة ليرسم بها الصورة التي يهواها للمعري، وهي ليست صورة جديدة ولا باهرة، فكم روّج لها الجهلاء بالشعر والدين خلال العصور الوسطى، وكم

بذل النقاد والمفكرون جهودا مبدعة في استعادة ذكرى المعري من براثن التعصب، واستنقاذ صورته من محرقة التطرف، وكم طرحوا على إبداعه أسئلة ترتبط بكدحهم في الدفاع عن الفكر والشعر والحرية.

*أما الأمر الثاني* الذي أود مناقشته في طبعة الدكتور مجاعص فهو أيسر من ذلك لأنه يتلاعب بكلمات الأدب لا بحساسية الأديان وينتهك حرمة النص لا قدسية العقائد، إنه يجرد رسالة الغفران من قوامها الحقيقي في الفكر اللغوي والأدبي، ويتخفف من كل الإشارات المعرفية والثقافية بالحذف والاقتطاع، ليبقي على ما يطلق عليه "النص المحوري لرسالة الغفران" متصورا أنها مجرد حكاية سردية لقصة ابن القارح المتخيلة في الجنة، ولو كان المعري يريد كتابة قصة سردية لفعل، ولكنه يكتب عملا أدبيا من نوع آخر، له تقنياته وجمالياته وأصوله، عملا من نوع "الرسالة" التي تلتقط الخيط من عمل سابق حقيقي أو متخيّل، وتقيم بناءها على محاورته ومنافسته ونقضه، فما تحفل به من استطرادات لغوية وتاريخية ومناقشات ثقافية إنما هو جزء حميم من بنيتها النصّية، ومكوّن جوهري فيها، لا ينبغي اعتباره لغوا ولا هذرا ولا تزيدا، خاصة على المستوي العلمي والفكري، أما إذا كان المقصود من ذلك تبسيط النص للطلاب أو التلاميذ الصغار أو الأجانب، فلا يكون ذلك طبعة تدعي العلمية وتراعي المنهج، فالمطارحات اللغوية والتفصيلات الشعرية والشروح النحوية تمثل في جملتها الدلالة المركزية للرسالة، وليست الحكاية التي يبتدعها كمجرد إطار سردي طريف يلطف من خشونة المادة.

أما النوادر اللافتة التي يوظفها المعري بدهاء بالغ في رسالته، فإنها تأتي في سياق التنافس الممتع مع غريمه المتحرج الذي يضعه موضع السخرية والتعريض، فابن القارح يكثر من الأخبار الظريفة ليستخلص منها مغزى أخلاقيا أو دينيا، يحكي مثلا أنه "دفع رجل إلى صديق جارية أودعها عنده وذهب في سفره، فقال بعد أيام لمن يأنس به وتسكن نفسه إليه: يا أخي، ذهبت أمانات الناس، أودعني صديق لي جارية في حسابه أنها بكر جربتها فإذا هي ثيّب" وهكذا يكون المسافر هو الذي يضيّع الأمانةّ! ثم يحكي عن نفسه خبرا آخر: "ومن ظريف الأخبار أن بنت أختي سرقت لي ثلاثة وثمانين دينارا، فلما هددها السلطان -أطال الله بقاءه، ومد مدته، وأدام سموه ورفعته- أخرجت إليه بعضها وقالت :"والله لو علمت أن

الأمر يجري كذا كنت قتلته"، فاعجبوا من هريستى وزبوني". فهي تعتذر عن السرقة بتمني القتل، وهكذا فإن كل خبر له دلالته على موقف الراوي وشخصيته.

على أن أخبار رسالة الغفران ممتزجة بالقضايا اللغوية والأدبية في صلبها بحيث لا يمكن تجريدها منها، ومعظمها مرتبط بإشارات المراسلة، فعندما يطعن ابن القارح في المتنبي مثلا بقوله:

*أذم إلى هذا الزمان أُهَيْله    أعلمهم فدم وأحزمهم وغد*

يرد عليه المعري قائلا:

"وأما شكيّته أهل الزمان إليه، فإن سلك في ذلك منهاج المتقدمين وقد كثر المقال في ذم الدهر حتى جاء في الحديث «لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر». وقد عرف معنى هذا الكلام، وأن باطنه ليس كظاهره؛ إذ كان الأنبياء عليهم السلام لم يذهب أحد (منهم) إلى أن الدهر هو الخالق وهو المعبود، وقد جاء في الكتاب الكريم: ﴿ **وَمَا يُهْلِكُنَا إِلاَّ الدَّهْرُ** ﴾ [الجاثية: ٢٤] ثم يأخذ في إيراد الأشعار التي وردت فيها كلمة الدهر وشرح دلالاتها بما لا يمكن أن ينفصل عن بنية الرسالة ذاتها وطبيعة منطقها ومحاجاتها.

وإذا كان المعري - كما يبدو لنا اليوم - يمثل ذروة المعرفة العربية باللغة والشعر وتاريخهما فإن احترام نصوصه الكبرى لا يكون ببترها وتشويهها، كما أنه لا يكون إطلاقا بتحريفها وسوء تأويلها وقلب استراتيجيتها في الخطاب والبرهان، فقد كتب رسالته دفاعا بليغا عن حكمة الشعراء وعلم اللغويين، مارس فيها حصافة نادرة، وحرية مدهشة في التخيّل المبدع والسخرية اللاذعة من منطق الجهل والتعصب الذميم، ليؤسس من تقاليد الفكر والفن وأخلاقيات العلم موقفا متقدما على عصره، متناغما مع ما يدعو إليه عصرنا من سماحة وحب، وفهم ومودة، وأحسب أن قراءته بهذا المنظور الحضاري تجعل أدبه كله درسا عميقا للثقافة الإنسانية في أجمل تجلياتها الخلاقة.

وتحديثها نوعيا باستغلال فاعلية الخطاب الأدبي من شعر ونثر وتطويعه لمقتضيات التطور والتواصل مع الآخرين حتى يسترد قدرته على إحداث التأثير المنشود بطريقة فنية، فتولي الأدباء منذ القرن الماضي قيادة الفكر وتوجيه حركة المجتمع. ولأن النقد هو القادر على تمييز الأشكال الناجعة من القاصرة، وإقامة معادلة التواصل الخلاق مع الآخر بما يثري

الذات ويمكنها من إدراك حدودها وطاقاتها في إطار متوازن يحطم قيود الانغلاق ويكشف عن إمكانات التخصيب والتحديث فإنه يظل من أشد الأمصال المضادة للتعصب والفاضحة لعمليات تسطيح الوعي واستلابه بالتطرف، فهو جدير بأن يخفف أثر الأيديولوجية كي يجعل الفكر الوطني والقومي متسقا وقابلا للاندراج في منظومة التطور الحضاري العالمي.

وهنا تبرز لنا أطراف المعادلة بشكلها المسنون، فنقاد الحداثة ودعاة المناهج العلمية والإبداعية الجديدة هم القادرون على تجديد الوعي النقدي بالحياة والفن. أما العاجزون عن إدراك ضرورة التواصل فإنهم مهيأون للوقوع في التطرف واجترار الذات وعداء الآخرين. ومن ثم فإن تعميق هذا الوعي النقدي إلى جانب تنشيط الحركة الإبداعية هما السبيل إلى سيادة الفكر المتجدد وتقوية جهازا لمناعة الثقافي ضد التطرف الأعمى.

# الطهطاوي وخطاب النهضة

تمثل أعمال رفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) في التأليف والترجمة، باكورة خطاب النهضة العربية في مصر، ومرتكزها التأسيسيّ الثابت، حيث تمردت الاستراتيجية الثقافية، التي تعرف كيف تتولد في حضن الظروف المواتية وتغالب التيارات المضادة، على التوجهات السياسية المتضاربة. فخرج رفاعة الطهطاوي من عباءة الدين لينقلب من إمام لبعثة محمد علي إلى فرنسا في العقد الثالث من القرن التاسع عشر إلى إمام للأمة كلها في النهضة والحرية والتقدم، والأخذ بأسباب العلم والمعرفة، والفن والأدب في آن واحد، بحيث أصبح نبيا لدين جديد، يحتوي القديم ويرتكز عليه، وهو يعلن في شعار مجلة روضة المدارس التي أسندت إليه في نهاية حياته عام ١٨٧١م:

*تعلم العلم واقرأ*      *تمز فخار النبوة*

*فالله قال ليحيى*      *"خذ الكتاب بقوة"*

كان حينئذ قد أكمل رسالته، وأصبح كما يقول علي مبارك في هذا السياق ذاته "حضرة رفاعة بك ناظر قلم الترجمة بديوان المدارس، المشار إليه بين أرباب المعارف بالبنان، والمعترف بدرجة فضله الرفيعة كل إنسان. فناسب أن تجعل هذه الصحيفة "روضة المدارس" تحت نظارته، لتتحلى من معلوماته بالدر الثمين، وينشر علمها فيتلقاه محب المعارف باليمين"، لكنه أسند مباشرة تحريرها، وترتيب مقالاتها إلى ولده علي فهمي رفاعة، مدرس الإنشاء بمدرسة الإدارة والألسن، في عهدها الثاني أيام إسماعيل، بعد أن كانت قد أغلقت خلال حكم عباس الأول وسعيد، عند تصور همتهما عن مشروع النهضة الشامل الذي بدأه أبوهما محمد علي، بفضل رجالات مصر من مواطنين ومستوطنين، كما سيعبر عن ذلك بوضوح رفاعة الطهطاوي في كثير من كتاباته.

ليس بوسعنا، في هذا التقديم الموجز، لأهم أثر أدبي كتبه رفاعة مترجما، وهو "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" الذي تسهم بنشر مصورته دار الكتب والوثائق القومية، في الاحتفال بمرور مائتي عام على مولده، ليس بوسعنا أن نعرض لمختلف مظاهر الخطاب النهضوي عنده، وإنما يكفي أن نشير فحسب إلى أبرز مكوناته وأصفى قسماته. ولعل

أساس أي خطاب أن يكون القصد منه والغاية المبتغاة له، والمحرك الفاعل فيه، وقد كان حب مصر -إلى درجة العشق- هو الحافظ الجلي لرفاعة في مشروعاته التي تنتظم كلها حول هذا المحور، ومؤلفاته التي تدور في جملتها في تلك الدائرة، ولم يكن التغني بذلك إلى درجة الابتذال - كما هو الأمر الآن - قد أصبح من التقاليد الثقافية، بل كان الخطاب الديني يعمّي على حب الوطن، ويتوهم مناهضته، فيطلق رفاعة لأول مرة شعار "حب الوطن من الإيمان"، ويقول في خطبته بمناسبة تخرج أول دفعة من مدرسة الألسن عام ١٨٤٩م - كما يورد في كتابه الجميل، "نظم اللآلئ في السلوك فيمن حكم فرنسا من الملوك":

"ولا يخفى أن أصل تصدينا لإنشاء هذه المدرسة، حب إيصال النفع إلى الوطن، الذي حبه من الإيمان، وتقليل التغريب في بلاد أوربا، حيث لا يتيسر لكل إنسان.. فإن خدمة مصر، فريدة العصر، دار هجرة الفهم، المبرزة لكل شهم، من خير ما أفتى به اللبيب وافتتن، واعتنى به واقتناه ذخيرة للزمن، بل هو فرض على من كان من بنيها، أو مستوطنا فيها، جعلنا الله بارين، ومن أهل العقوق بريئين".

إنه بذلك يوسّع دائرة الخطاب الديني، ويقوم بترجمتها إلى ما يتلاءم مع مستوى العصر الحديث، فتتحول الأم التي استقرت فريضة حبها في الضمير الديني، إلى الأمة التي ينسحب الحكم عليها.

ويفلسف هذا الحب الشغوف بمصر في كتاب "مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية" قائلا:

"والرغبة في تمدين الوطن لا تنشأ إلا عن حبه، وقد شبه بعضهم حب الأوطان بحرارة جديدة تتمكن من أبدان أهله، وإذا حلّت ببدن إنسان غلبت على الحرارة الغريزية، ولذا إذا ظهرت الحميّة الوطنية في أبناء مصر بلغ هذا الوطن من التمدّن الحقيقي والمعنوي أمنيته".

وإذا كنا في تاريخ مصر الحديث نعجب من شعرية مصطفى كامل في تغنيه بحب مصر عقب الاحتلال فإن أباه المباشر كان رفاعة الطهطاوي الذي بث في كل كتاباته، شعرا ونثرا، تأليفا وترجمة، حرارة هذا الحب العاشق لوطن كان مثقلا بخطاب تركي ديني تقليدي محبط، وأتاح الفرصة لانبثاق ينابيع الوطنية في الوجدان المصري الحميم.

ولأن مفهوم الحب لا يتجزأ، مثل الحرية التي سيجعلها رفاعة بوصلة اهتمامه منذ سيرته الشخصية والوطنية الأولى "تخليص الإبريز في وصف باريز" - فإننا نجده يقدم بجرأة بالغة،

في كتابه الذي وضعه لتلاميذ المدارس: "المرشد الأمين للبنات والبنين" شرحا مفصلا عن الحب وأنواعه، والعشق وضروبه، بحس تربوي خلاق، ونزعة تقدمية طاغية، تمثل ملمحا هاما في استراتيجية خطاب النهضة في بعده الإنساني والاجتماعي المجدد، فيتحدث بوضوح عن المحبة والصداقة، بين الزوجين وغير الزوجين، متناولا قضايا دقيقة، تعتمد على استصفاء العناصر الإيجابية في التراث العربي القديم من ناحية، والجوانب الوضيئة من التقدم الحضاري في تجربة الشعوب المعاصرة من ناحية أخرى مثل:

تمسك المحبين بعدم الشريك في المحبة، الحب في مبدئه اختياري وبعد ذلك يصير اضطراريا، العشق قسمان: عشق الحواس وعشق القلب، الحب يعمي بصيرة العاشق ويشوّش ذهن الوامق. بادية العرب كانوا متفرغين للعشق بالذات لعدم اشتغالهم بالعوائق، والفرس أيضا لهم رغبة في العشق، للعشق مكارم أخلاق تتفرع منه وتنسب إليه. العاشق العفيف الصابر الكاتم إذا مات نال الشهادة.

الحب ليس بمستنكر في الدنيا ولا بمحظور في الشرع، مذهب بعض المحبين استعذاب المطل، ينبغي أن يكون ا لحب بين المتحابين ودادا صافيا خالصا من الشوائب.. إلخ. ومن دائرة حب الوطن إلى الحب الإنساني يؤسس هذا الشيخ الرائد لخطاب ثقافي متماسك، ينتزع مشرْوعية العواطف النبيلة ويوظف الفكر والشعر لتنمية مظاهر التحضر في الوعي والسلوك معا.

### رسالة الترجمة:

الملمح الثاني في هذا الخطاب هو الإيمان بإنسانية المعرفة، وضرورة امتلاك علوم الآخرين وآدابهم لتهجين الحصاد القومي المحدود، فهذا هو شرط النهضة الأساسيّ، ومنطلقها الحتمي، لا فرق في ذلك بين العلوم الطبيعية والإنسانية، فالحضارة بنية شاملة، والثقافة ولا تعرف حواجز اللغات، ولا تتحصن بالأعراق والأجناس، وحياتها في التجدد والخصوبة، ومواتها في التعصب والانغلاق.

بث رفاعة الطهطاوي عافية جديدة وحرارة لافحة في عروق الثقافة المصرية والعربية، فمنذ كان في باريس -طالبا للعلم وإماما للصلاة معا- انكبّ على الترجمة وتفرغ لها، فترجم

هناك -على ما يحصيه مؤرخوه- اثني عشر مترجما، بعضها كتب كاملة، وبعضها فصول قصيرة، منها كتاب أصول المعادن، وكتاب دائرة العلوم في أخلاق الأمم وعوائدهم، ومقدمة جغرافية طبيعية، وأصول الحقوق الطبيعية التي يعتبرها الإفرنج أصلا لأحكامهم، ونبذة من تاريخ الاسكندر الأكبر مأخوذة من تاريخ القدماء، ونبذة في الميثولوجيا - يعني على حد تعبيره- جاهلية اليونان وخرافاتهم، وفصولا من كتب في الطب والفلك والصحة والهندسة والفنون الحربية.

وظل مؤمنا برسالة الترجمة وأهميتها في صناعة النهضة والتقدم، فخورا بأدائه لها طيلة عمره، حيث يبدي مثلا في تقديمه للرواية التي نحن بصددها اعتزازه بعمله الفردي والجماعي، حيث تقلد بعناية الحكومة المصرية وظيفة تربية التلاميذ، و "تخرج من نظارات التعليم من المتفننين رجال لهم في مضمار السبق وسيع مجال، وفي صناعة النثر والنظم أبهر بديهة وأبهى روية وأزهى ارتجال.. عربت لتعليمهم من الفرنساوية المؤلفات الجمة، وصححت لهم ترجمة الكتب المهمة، من كل كتاب عظيم المنافع، مالت طباع الجميع إلى مطبوع ذوقها وطبعها، وسارت بها الركبان في ساير البلدان كأنها قصايد حسان.. وكان زمني إلى ذلك مصروفا، وديدني بذلك معروفا، مجاراة لأمير الزمن على تحسين حال الوطن الذي حبه من شعب الإيمان، وفي مدة نحو الثلاثين سنة لم يحصل لهمتي فتور ولا قصور شعور.."
لكن رسالة النهضة لا تتحقق بمجرد مبدأ الترجمة على إطلاق واختلاف مجالاته، فلابد أن يكون اختيار ما يترجم هو الذي يحقق الغاية منه، ونستطيع أن نقسم ترجمات رفاعة الطهطاوي إلى نوعين:

<u>الأول</u>: ترجمة عملية أملتها الظروف التربوية والعلمية والمهنية، وحددت اختياراته بالمواد التي يقوم بتدريسها، والنصوص التي كلف بتعريبها، والعلوم التي أشرف على تدريسها، سواء كان ذلك في المؤسسات المدنية من مدارس ومعاهد، أو في المؤسسات العسكرية التي كان ملحقا للترجمة فيها، وبلغ شأوا بعيد في مدارجها حتى وصل إلى رتبة "الأميرالاي" بما تدره من دخل وتجلبه من إقطاعات، حتى توفي وفي حوزته على ما يقول مؤرخوه ما يربو على ألف وستمائة فدان سوى العقارات والأملاك الأخرى بعد أن كان معدما، (راجع أحمد بدوي في كتابه "رفاعة الطهطاوي بك") حتى تساءل بعضهم لماذا لم

يظفر بالباشوية أو يرقى إلى مرتبة الوزارة أو النظارة العامة التي كان قدره يسمو عليها. وهذا النوع من الترجمات كان يقع في إطار مشروع الدولة أو متطلبات المهنة أو حاجة الوظيفة.

*أما النوع الثاني* من الترجمات فيتمثل فيه مشروعه الفكري والثقافي المتفرد، ولم تكن بدايته الحقيقية هي تلك الفصول المتنوعة أو الكتب التي تمرس بترجمتها وهو طالب بعثة، وإنما كانت ما قام بتلخيصه حينئذ وأورده في سيرته الشهيرة "تخليص الإبريز في وصف باريز" وبوسعنا أن نرى في تلخيصه للدستور الفرنسي بمواده الأساسية بعنوان "الكلام على حق الفرنساوية المنصوب لهم" نموذجا واضحا لهذه الترجمة الهادفة إلى نقل النصوص وزرعها في الحياة السياسية والثقافية، فالاختيار المقصود هنا ليس مجرد المعرفة والإطلاع على أحوال "الآخرين"، لكنه ضرب المثل في التقدم والرقي بهم والتحريض الواضح على تمثلهم والاقتداء بهم، ولم تكن هذه الرسالة خفية ولا مبهمة، ولكنها كانت السبب الحقيقي في نفيه إلى السودان، تلك الفترة التي أثمرت ترجمة أخرى بالغة الأهمية هي التي تقع بين يدي القارئ الآن على ما سنفصله فيما يلي، بل إني أذهب إلى أبعد من ذلك في قراءة ملاحظات الطهطاوي على الحياة الفرنسية التي كانت تبدو نقدية في ظاهرها، بل وإشكالية في بعض الحالات، فقد كان يضيء بها الجوانب المختلفة للحياة المتطورة المدنية الجديدة، على اصطدامها بموروثه الفكري، فهو عندما يلاحظ مثلا أن الفرنسيين "من الفرق التي تعتبر التحسين والتقبيح العقليين، وينكرون خوارق العادات ويعتقدون أنه لا يمكن تخلف الأمور الطبيعية أصلا، وأن الأديان إنما جاءت لتدل الإنسان على فعل الخير واجتناب ضده وأن عمارة البلدان وتطرق الناس وتقدمهم في الآداب والظرافة ليست من الأديان، وأن الممالك العامرة تصنع الأمور السياسية كالأمور الشرعية" كل ذلك يمثل أصول المدنية الحديثة، وليس مجرد وصف للفرنسيين، ولكنه عندما يقول إن "الفرنساوية على الإطلاق ليس لهم من دين النصرانية غير الاسم، فلا يعتنون بما حرمه دينهم أو أوجبه أو نحو ذلك، ففي أيام الصيام في باريس لا ينقطع أكل اللحم في سائر البيوت إلا ما ندر كبعض القسوس، وأما باقي أهل المدينة فإنهم يستهزئون بذلك ولا يفعلونه أبدا.. ولا تعظم القسوس في هذه البلاد إلا في الكنائس عند من يذهب إليهم، ولا يسأل عنهم أبدا، فكأنهم ليسوا إلا أعداء للأنوار والمعارف".

وقد أثارت هذه الآراء والمشاهدات اعتراض بعض أساتذته من الفرنسيين أنفسهم، مثل

"البارون دي ساس" فعلق على ما يقول الطهطاوي ما نصه "قولك إن الفرنساوية ليس لهم دين ألبته، وأنهم ليسوا نصارى إلا بالاسم فيه نظر. نعم إن كثيرا من الفرنساوية، خصوصا من سكان باريس ليسوا نصارى إلا بالاسم فقط لا يعتقدون اعتقادات دينهم.. ولكن فيهم أيضا من يقيم على دين آبائه.. وهؤلاء أقل عددا" ويعلق رفاعة على ذلك بقوله "الحامل له على هذا القول كونه من أرباب الديانة وعددهم نادر ولا حكم له".

ومع أن هذا الجدل لا يدخل في نطاق الترجمة التي نتحدث عن رسالتها، غير أن اختيارات رفاعة فيما ينقله من نصوص أو فيما يثيره من مشاهد وملاحظات تمثل الإطار الفكري للنموذج الذي يعرضه مستحسنا حينا ومستقبحا وناقدا حينا آخر، والدلالة الماثلة وراء كل ذلك هي أن التحولات الحضارية لا تعني الانتقال إلى عالم مثالي طوبادي بريء من العيوب، فحضارة المادة -كما نقول في خطابنا اليوم- تجور على حضارة الروح، لكن ضرورتها، واتخاذ موقف نقدي منها لا يعفينا من الأخذ القوي بأسبابها.

## مواقع الأفلاك:

لماذا اختار رفاعة الطهطاوي هذه الرواية ليترجمها كاملة؟ ومتى فعل ذلك وتحت أي ظروف؟ ومن هو "فينيلون" مؤلفها الفرنسي؟ وما هي الرسالة التي أراد أن يحققها بهذه الترجمة، في إطار الخطاب النهضوي الذي أخلص طيلة حياته في صياغته؟

كل تلك الأسئلة علينا أن نمسّها برفق وإيجاز تحتمه طبيعة التقديم.

أما العمل فهو رواية كلاسيكية ملحمية تسمي في لغتها الفرنسية:

“ Les Aventuras de Télémaque”

أي "مغامرات تليماك" لمؤلفها القس الفرنسي "فينيلون Fénélon" (١٦٥١-١٧١٥م) الذي ينتمي إلى أسرة نبيلة، وقد عين مديرا لمؤسسة دينية ترعى الشبان الذين تحولوا من البروتستانتية إلى الكاثوليكية. كتب أول كتبه "مقال في تربية الشباب" عام ١٦٨٧م ثم عهد إليه بتربية "دوق بورجونيا" حفيد لويس الرابع عشر، وعين عام ١٦٩٥ مطرانا لكنيسة "كامبري" ولم يلبث أن نشر عام ١٦٩٩م روايته الكبرى "مغامرات تليماك" التي اعتبرت حينئذ نقدا لاذعا حادا لسياسة لويس الرابع عشر، وقدمت صورة هجائية فاضحة لشخصية الملك، ثم كتب بعد ذلك كتابه "امتحان ضمير ملك" عام ١٧٠١م مواصلا دعوته للإصلاح

السياسي العميق، ونشر بعد ذلك كتابيه "خرافات" و"حوارات مع الموتى" وكان آخر ما نشره عام ١٧١٤ "رسالة عن مهام الأكاديمية الفرنسية" بمناسبة دخوله فيها ضمنها رأيه في الأدب ووظائفه.

أما زمن ترجمة رفاعة لها فقد كان بين عامي ١٨٥١ و ١٨٥٤م خلال مقامه في السودان، ولهذا المقام قصة أليمة، فقد أغلق الخديوي عباس مدرسة الألسن التي أنشأها رفاعة، وأرسله إلى السودان لإدارة مدرسة ابتدائية افتتحها في الخرطوم، ويعلل المؤرخ الكبير عبد الرحمن الرافعي في كتابه "عصر محمد علي" ذلك بقوله:

"يلوح لي أن لكتاب رفاعة تخليص الإبريز سببا يتصل بنفيه، إذ لا يخفى أنه طبع للمرة الثانية سنة ١٢٦٥هـ (١٨٤٨م) أي في أوائل عهد عباس باشا، والكتاب يحوي آراء ومبادئ لا يرغب فيها الحاكم المستبدّ، وعباس باشا الأول كان في طبعه مستبدا غشوما، فلابد أن الوشاة قد لفتوا نظره إلى ما في كتاب رفاعة بك، مما لا يروق لعباس، فرأى أن يبعده إلى الخرطوم ليكون السودان منفى له" أما رفاعة فيقول عن هذه التجربة المريرة في كتابه "مناهج الألباب..":

"وفي سنة ١٢٦٧هـ كنت سافرت إلى السودان، بسعي بعض الأمراء بضمير مستتر، بوسيلة نظارة مدرسة بالخرطوم، فلبثت نحو الأربع سنين بلا طائل، وتوفي نصف من بمعيتي من "الخوجات" [المدرسين] المصريين، وفي هذا أقول:

*وشرح الحال منه يضيق صدري — ولا يحصيه طرس أو مدادي*

*وحسبي فتكها بنصيف صحبي — كأن وظيفتي لبس الحداد*

*وقد فارقت أطفالا صغارا — بطهطا دون عودي واعتيادي*

*أفكر فيهم سرا وجهرا — ولا سمري يطيب ولا رقادي*

وقد كان عزاؤه وسلواه في هذا المنفى أن قام بهذه الترجمة الكاملة لأول نص أدبي ملحمي كلاسيكي يتم تعريبه في العصر الحديث، على غير نموذج سابق في ترجمة الأعمال الإبداعية الأجنبية، فقد كانت عصور الترجمة الوسيطة تحجم عن الاقتراب من هذه النصوص، لما تتوهمه من مجافاتها للأدب العربي، أو مخالفتها للعقائد الدينية، لكن رفاعة الطهطاوي وقد كان حافظا لروح الدين، متمكنا من أساليب الأدب، كان قد جرّب ترجمة

الأشعار الغنائية، وأراد باختياره لهذه الرواية أن يفتح صفحة جديدة في تاريخ الثقافة العربية، وقد قام بتغيير العنوان لإضفاء مسحة كلاسيكية عربية عليه، والإشارة إلى ما تتضمنه الرواية من أفق كوني عريض يتصل بالأقدار وتقلباتها والبروج السماوية وتأثيراتها، فجعل العنوان:

***"مواقع الأفلاك في وقائع تليماك"***

**وقال في المقدمة شارحا سبب اختياره وظروف ترجمته:**

"لما توجهت بالقضاء والقدر إلى بلاد السودان، وليس مما قضاه الله مفر، أقمت برهة خامد الهمة، جامد القريحة في هذه الملمة، حتى كاد أن يتلفني سعير الإقليم الفاير بحره وسمومه، ويبلعني فيل السودان الكاسر بخرطومه.. فما تسليت هناك إلا بتعريب تليماك، وتقريب الرجا بدور الأفلاك، وقلت لقلبي إن تعريب تليماك بكل من في حماك، أو ليس أنه مشتمل على الحكايات النفايس، وفي ممالك أوربا وغيرها على مدار التعليم في المكاتب والمدارس، فإنه دون كل كتاب، مشحون بأركان الآداب، ومشتمل على ما به كسب أخلاق النفوس الملكية، وتدابير السياسات الملكية".

وقد كان رفاعة واعيا بالمشكلة الأولى التي تثيرها ترجمة الأدب الإبداعي الغربي عموما، وهذه الرواية الملحمية على وجه الخصوص، وهي الروح الأسطوري المشبعة به. وكان منذ مطلع شبابه حريصا على لون من التوفيق بين العقائد الدينية من ناحية والوقائع الميثولوجية من ناحية أخرى، فلا ننسى أنه في "تخليص الإبريز.." مثلا تحدث عن اليونانيين بمناسبة مروره بالإسكندرية، وكيف يقولون في "خرافاتهم" أن "هرقول من فحول الرجال الذين يعبرون عنهم أيضا بأنصاف الآلهة، ويعتقدون أنهم متولدون بين الباقي والفاني؛ أي بين إله وبشر فإن هرقول على زعمهم متولد من "جوبيتر"- أي المشترى و"اللمينة" زوجة أنفتريون، ملك "طيوه" حيث تشكل بشكل هذا الملك وواقعها فحملت به منه، وذلك قريب مما ذكره الدميري في كتابه حياة الحيوان نقلا عن الجاحظ، حيث قال ما ملخصه إن عمرو بن يربوع كان متولدا بين السعلاة والإنسان. قال :وذكروا أن جرهما كان من نتاج الملائكة والآدميين، فكان إذا عصا الملك ربه في السماء أهبط إلى الأرض في صورة رجل، كما صنع بهاروت وماروت، وأن من هذا القبيل بلقيس ملكة سبأ. وكذلك كان ذو القرنين، وكانت أمه آدمية وأبوه من الملائكة. ولذلك لما سمع عمر بن الخطاب رجلا ينادي رجلا: ياذا القرنين

قال: أفرغتم من أسماء الأنبياء فارتفعتم إلى أسماء الملائكة" (راجع تخليص الإبريز ط الهيئة العامة للكتاب) والطريف أن هذا المشهد ذاته يكرره رفاعة بزيادات كثيرة كما يرى القارئ في مقدمته لرواية "فينيلون" بعد ذلك بعدة عقود.

لكن اللافت للنظر حقا هو ما يورده رفاعة في مدخله للرواية من شرح لمفهوم الميثولوجيا وطبيعة ما ينبغي أن تقرأ به من فهم وتأويل فيقول:

"ونهاية القول أن الميثولوجيا عند اليونان إنما هي على بعض الآراء لها ظواهر وباطن، فظواهرها محض أقاويل وأباطيل..وأما بواطنها فربما اشتملت على بعض إشارات ورموز، كما في نظمهم الزمن الذي يعنونون عنه بزحل في هذا السلك من حيث تسلطه على الأشياء وفتكه بأهله، فيقولون إن زحل يأكل أولاده، يعني أن الدهر يفني أهله، فهذا هو المقصود والباطن من ذلك. ولما كان الإفرنج يحذون في آدابهم حذو اليونان اتخذوا الخرافات (الأساطير) اليونانية قدوة في ذلك وأسوة. وألفوا فيها تآليف تسمى الميثولوجيا، ووقائع تليماك مشحونة بهذه الأشياء، وما فيه من الآداب مبني على الآداب اليونانية.. وقد اشتهرت هذه المقالات بين الملوك والأمم اشتهار نار على علم، وترجمت في سائر اللغات لما اشتملت عليه من المعاني الحسنة مما هو نصايح للسلاطين والملوك، وبها لساير الناس تحسين السلوك، تارة بالتصريح والتوضيح، وأخرى بالرمز والتلويح".

هذا هو الخطاب النهضوي الذي يوظف الأدب والفن لأداء رسالة حضارية في ترويض أصحاب السلطة، وإشرابهم روح الحق والعدل من ناحية ويقوم بتنوير سائر الناس وتحسين سلوكهم من ناحية أخرى، جاعلا هدفه تقدمهم ورقيهم وإفادتهم من تجربة الشعوب، مزيلا وهم حواجز العقائد واختلاف العادات بالتفسير الصحيح والتأويل المقبول.

## فصول الرواية وأسلوبها:

أرلنا هوميروس في ملحمته الكبرى "الأوديسا" تليماك ماضيا يبحث عن أبيه "عوليس"، ثم عائدا بعدئذ إلى "إيتاك".فتصدي " فينيلون" لكتابة هذه الرحلة في رواية ملحمية تقبس من شعرية هوميروس وتدور في فلكه. فافترض أن البطل الشاب "تليماك" تقوده "مينيرفا" – إلهة الحكمة والفنون – متنكرة في شكل صديقه ومؤدبه "منتور" – أو منطور على ترجمة رفاعة– وتجوب به البحار، حتى تلقي به العواصف في جزيرة الإلهة الحسناء

"كالبسة" التي ترى في محيا الشاب الوسيم ما يوقظ عشقها لأبيه العظيم، فترجوه أن يقص عليها مغامراته، وكلما روى فصلا من وقائعه ازدادت تعلقا به، في الوقت الذي كان هو قد تيَّم بحب الحورية "إيشاريس" مما جعل مربيه "منتور" يسرع به إلى البحر ليخلصه من هذا الحب، حيث ألقيا فيه بأنفسهما. وطلب الاثنان ممن التقطهما - وهو قائد سفينة فينيقية - أن يقودهما إلى "إيتاك" غير أن السفينة ضللتها الآلهة، فوصلت إلى "سالفت" وهي عاصمة لمملكة جديدة لم يكد يفرغ "إدومنيه" من تأسيسها. وقد استطاع "منتور" أن يجلب السلام إلى البلاد وكانت في الحرب، وأن يشرع في وضع قوانين حكيمة عادلة للحكومة الجديدة، وهنا - في الفصل العاشر - تتركز آراء "فينيلون" في الإصلاح السياسي من تنظيم الإدارة إلى ترك الترف وتشريف الزراعة والعودة إلى البساطة والتقشف.

وانتصر "تليماك" هو الآخر في معركة خاضها من أجل "إدومنيه" ولما كان مشغول الفكر بالبحث عن أبيه "عوليس" نزل إلى الدار الآخرة، وزار جهنم والفردوس، فرأى كيف أعدت الأرائك في الجنة للملوك العادلين المسالمين، أما الملوك المحبون للحرب فلهم مقاعد من نار.

وأخيرا علم من والد جده أن "عوليس" لا يزال حيا، كما لقنه بعض المبادئ الحكيمة في فن الحكم، وعندئذ انتهت رحلته إلى الدار الآخرة، وهنا كشف له "منتور" عن حقيقة أمره، وظهر في شكل الإلهة "مينيرفا" التي بثت في قلبه روح العدل والإنصاف. ولما عاد تليماك إلى مدينة "إيتاك" وجد أباه عند الراعي المخلص "إيميه" فاكتملت سعادته وختمت الرواية بانتصار البطولة وقيم العدل والحرية.

أما أسلوب الترجمة فإنه يكشف عن الجهد الفائق المضني الذي كان يبذله رفاعة ليجمع بين الدقة الأمينة للأصل، والصياغة الأدبية الرفيعة للتعريب، وقد ترك لنا شهادة طريفة عن هذا الصراع الذي ناوشه بين هذين الطرفين قائلا:

"وقد كان خطر لي أن أفرغه في قالب يوافق مزاج العربية، وأصيغه صياغة أخرى أدبية، وأضم إليه المناسبات الشرعية، وأضمنه الأمثال والحكم النثرية والنظمية، يعني أنسجه على منوال جديد، وأسلوب به ينقص عن أصله ويزيد.. إلا أني رأيت الصواب الآن، بالنسبة للوقت والزمان، حفظ الأصل وطرح الشك وإبقاء ما كان على ما كان.

وإنما لم أجد بدا من مسايرة اللغة العربية وقواعدها وعقائدها المرعية، مع المحافظة على الأصل المترجم عنه حسب الإمكان، فبهذا ناموس الأصل والفرع محفوظ، وقانون الترجمة الحقيقية".

ومن الذي يضارع رفاعة في تأسيسه لقوانين العلوم والآداب وترجمتها، وهو الذي وضع لها خطة الرشاد واستراتيجية المستقبل وفصل الخطاب. بيد أنه من اللافت في هذا التقديم نفسه أن ينص رفاعة على هدفه الجوهري من ترجمة هذا العمل الإبداعي التربوي الكبير "عساه أن ينفع في سائر البلاد المشرقية - لم يعد ينظر إلى مصر فقط - التلامذة وأن يكون كتابا جيدا من كتب العربية" هو إذن يستزرع الأدب الملحمي في جسد اللغة ويبغي إضافته إلى رقعة الثقافة.

وإذا كان هناك ما أود أن أختم به هذه الكلمات عن نبي النهضة المصرية و العربية، فلابد لي أن أعود إلى هذا الشعار الذي رفعه على مجلة روضة المدارس عن أهمية القراءة والمعرفة، وأضم إليه سطورا عبر فيها رفاعة عن حاله وهو يكتب ترجمته للمواقع في السودان في المقالة الثانية:

"ما أحسن الذين يريضون عقولهم بالدراسة، ويذوقون لذة العلم ويشيّدون أساسه. فإذا رماهم الدهر في أي مكان، صاحبتهم المعارف، وطالعوا الكتب كأنهم يسامرونها لتسلية الأحزان، فمن يقرأ الكتب لا يعرف الهموم، بل يتداوى بها من حر السموم، فطوبى ثم طوبى لمن يحسن المطالعة ويزين بها عقله ولبه، ويرغب فيها كل الرغبة، وما أسعد من لم يحرم القراءة مثلي لفقد الأوراق والرسائل".

وإذا كنا لا نميز بين أصوات "فينيلون" ولا "تليماك" ولا "رفاعة" -الذي يعبر عن مواجده بالترجمة - فإن روح النهضة تنبعث من بين الطور، وتصبح مسئولية دار الكتب والوثائق القومية في وضع تراث رفاعة الغني في متناول قراء العربية مجرد تحية اعتراف بالفضل للرائد الذي تولى نظارتها وهي لا تزال نواة مكتبية في القصر العيني عام ١٨٣٣م.

والله ولي التوفيق، وهو من وراء القصد.

# صورة القارئ في نقد طه حسين

يتزايد اهتمام النقد الحديث بأطراف عمليات التواصل الجمالي، لتحليل أدوارها في إنتاج الدلالة الأدبية من ناحية، وإضاءة آليات تفاعلها وكفاءتها الوظيفية من ناحية ثانية، بغية الفهم الأعمق للنصوص الإبداعية وتمثل نظمها الجمالية. من هنا فإن استجلاء الصورة التي يرسمها النص للقارئ تكشف المنطقة الواصلة بينهما كما تبدو في الأثر الأدبي ذاته.

ومع أن طه حسين قد أملى أعماله النقدية الأساسية قبيل منتصف القرن إلا أن المتأمل لتكويناتها وتياراتها الظاهرة والخفية يلمح فيها إرهاصات ذكية لكثير من المبادئ التي كانت تختمر في الأفق النقدي حتى تدفقت في ثورة البنيوية وما بعدها في العقود التالية. ذلك لأنه كان موصولا بحركة الحياة الفكرية الإنسانية، ومشدودا إلى الإسهام في تنظيم إيقاعها وإنضاج مقولاتها، ومهيئا لإدراك روحها واستبصار مساراتها. كانت ظروفه الشخصية على وجه الخصوص، في العجز بنفسه والقدرة بغيره - كما كان يؤثر أن يصفها - تضعه في قلب إشكالية التلقي البارزة، فهو منوط بالآخر الذي يقرأ له إذا استقبل، ومنوط به أكثر إذا تهيأ للإرسال، ولا يستطيع الاستغناء عنه كوسيط في عمليات التواصل؛ أي أن مجلسه دائما يشهد حضورا فعليا لأطراف التواصل، حيث تختبر إشكاليات الفهم بشكل فوري، وتستوفي شروط الاستجابة تلقائيا، وتتم معالجة المعوقات بطريقة منظمة؛ إذ يتعين على "الأنا" أن تنشطر منذ البداية لتلتحم مع "آخر" هو الوسيط الذي يصبح مخاطبا مجسدا، وليس مجرد فرض متخيل يتوارى أو يبرز.

إن استحضار هذا الموقف - على بداهته المفرطة - لا يفسر وجود القارئ الضمني بوضوح في نص طه حسين الإبداعي والنقدي فحسب، بل يفسر طبيعة أسلوبه وآليات تعبيره، ونوع الشعرية التي يمارسها ويتلقاها ويدعو إليها. يفسر اختياراته في الشعر والفن، كما يبرر أحكامه في الأدب والنقد. لكنه مع ذلك لا يصبح إنتاجا محكوما بضرورة الموقف الوجودي، ولا مشروطا بأوضاعه المادية، بل منطلقا منه لتحقيق درجة عليا من حرية التخيل ومهارة صياغة استراتيجية فكرية وتعبيرية متميزة. فهو بقدر ما يستجيب لتحدي المعطيات الحسية يتجاوزها كي يرتاد أفقه الإبداعي الخلاق.

## كتابة الرسائل:

كانت بعض مقالات طه حسين تأخذ شكل الرسالة، المضمرة حينا والظاهرة أحيانا أخرى، فهو يتوجه بها إلى قارئ صريح، لا يزعم على الإطلاق - كما يحلو لبعض الكتاب أن يتوهموا - أنه يكتب لنفسه، يتخذ دائما موقف المشاركة، بكل ما يقتضيه من بيان وتأثير ولذة. لا يطيق الغموض ولا الإبهام، لأنهما يقطعان حبل التواصل، ويمارس لونا من "المناورة المراوغة" حيث يعمد إلى تنظيم القول بطريقة تحقق الدهشة والمفاجأة في النتيجة، مع الألفة والرفق في سوق المقدمات. فبنية الحجاج عند طه حسين تتميز بهذه الاستراتيجية الفعالة؛ يتمثل دائما متلقيه، يصنفهم إلى مستويات، ابتداء بالأقربين إلى موقعه، الموافقين له، وانتهاء بالخصوم الذين كان يصطنعهم ويبسط لهم القول في جدل محسوب، يعرف كيف يثيرهم، ويناوشهم، فإذا ما خاطب أكثر مستويات القراء براءة أفضى إليهم بذات نفسه، وتحول كلامه إلى عمل إبداعي لا نقدي.

لنقرأ مطلع الفصل الأول من كتابه الجميل "من بعيد"، لنلاحظ على الفور إدراكه - ابتداء من العنوان ذاته - للمسافة التي تفصله عن القارئ، وأثرها في تكوين الخطاب وتحديد حركاته واختيار صيغه ومفرداته:

"تحية طيبة زكية إليك أيها القارئ الكريم، من كاتب حرم التحدث إليك حينا، وكثيرا ما نازعته نفسه إلى التحدث فلم يجد إليه سبيلا. مرضت أسبوعا وسافرت أسبوعا، فلم أستطع أن أتحدث إليك، ولقد كنت إلى ذلك مشوقا" تقنية الرسالة هي التي تؤطر الفصل كله، وهي بالطبع ترتكز على عملية استحضار للكاتب، بضمير المتكلم والغائب معا، واشتباك مع القارئ المخاطب دائما؛ لإنتاج حديث - وهذا الوصف ليس عبثيا - بل يلتزم أقصى الدقة في القول. لا ننسى أن كلمة "حديث" لها أهمية خاصة عند طه حسين، فأكبر مجموعة لمقالاته الأدبية والنقدية يتضمنها "حديث الأربعاء"، وهي تسمية لفعل القول ونتاجه معا، وهي مرتبطة بالزمن المتجدد، وموسومة بالتواصل المتعدد الأطراف، لا يتحدث المرء إلى نفسه إلا على سبيل المجاز، وهو عندما يتحدث لا يكتفي بالتعبير عن ذاته، بل يتعدى ذلك دائما إلى إحداث شيء لمخاطبه، إلى التفاعل الإيجابي معه.

فإذا مضى طه حسين في حديثه، وغفل قليلا عن حضور قارئه، لا يلبث أن ينتقض ليخاطبه وهو يعرض تجربته، مقارنة بتجارب الآخر قائلا:

"أعبرت البحر؟ أأحسست في السفينة ما أجد من ضروب الحس وما أشعر به من مختلف الشعور؟ يتحدث الناس بأن الأمد بين مصر وأوربا قصير، وبأن عبور البحر لذيذ، وبأنه أمن لا خطر فيه، ولعلهم محقون، ولكني أعترف بأني لم أشعر بذلك ولم أحسّ هذا الأمن وهذه الدعة يوما من الأيام، منذ ألفت عبور البحر. وإنما وجدت - ويظهر أني سأجد دائما - إلى جانب هذه اللذة التي يحسها من يعبر البحر شعورا خفيا جدا، لا أقول إنه الخوف، ولا أقول إنه يشبه الخوف.. ولكنه شيء ينبئ الإنسان بأنه ضئيل، ضئيل جدا لا يكاد يذكر، وبأن حياته شيء أوهن من نسج العنكبوت" وإذ كان الاستفهام هو الذي يجدد حركة المقطع ويؤكد حضور القارئ المتفاعل فإن تحليل الشعور الذاتي الخفي لا يلبث أن يتجلى بشكل بديهي. فالناس" يتحدثون" بقصر المسافة البحرية بين مصر وأوربا، وبلذة عبور البحر وأمنه. وهو لا يريد أن يبدو أمام مخاطبة جبانا خائفا، لكنه يود الاعتراف بشعوره الحقيقي، وهو إنساني وصادق ومشرف. فلتكن ضآلته البدنية وحياته الهشة المهددة بالفناء هي الطريقة التي يعبر بها عن هذا الشعور فلا يفقد احترام محدثه، بقدر ما يوسع من دائرة وعيه بذاته، كلما أدرك الكون من حوله وأشفق مثل طه حسين من هوان قدره.

استراتيجية المشاركة في هذا الخطاب تتجاوز الضمائر البارزة لتقوم بتشكيل أنماط التعبير الواضح الجلي، وهي تلمس برفق خبايا الروح. ولو كان طه حسين يمسك بالقلم ليكتب ذلك لاختلف نظام الجمل، وتقلصت المترادفات، وتكثفت العبارات، وتغير مناخ الموقف بأكمله، إن ما نمارسه عند "سماع" هذا الحديث ليس لذة القراءة فحسب، بل هي متعة الصحبة والمشاركة الحسية.

## تحريك ملكات القارئ:

إذا أخذ طه حسين في نقد القصة، كانت بؤرة تركيزه على فعاليتها الجمالية تنصبّ على وصف حاله كقارئ، ووصف ما يتعين على بقية القراء أن يستوعبه منها، فموقف القارئ هو الذي يحدد طبيعة النص، وليس العكس كما يتوهم بعض الناس. وعندما يقرأ صاحبنا قصة جديدة لصديقه العتيد الدكتور محمد حسين هيكل بعد عقود من كتابته "زينب"، وهي قصة "هكذا خلقت" يقول تعقيبا عليها:

"إن هيكل بارع في هذه القصة، لا يتحدث فيها إلى القلب والشعور وحدهما، ولا يتحدث فيها إلى العقل وحده، ولكنه يتحدث إلى هذه الملكات كلها هي وملكات أخرى غيرها؛ يتحدث إلى السمع بهذا اللفظ السهل العذب النقي البريء من التبذل والابتذال جميعا، والبريء مع ذلك من التعقيد والتكلف.. وهو يتحدث إلى الضمير حين يقيس أعمال الناس بما فيها من خير وشر. وبما فيها من إحسان إلى الناس أو إساءة إليهم. وبما فيها من إرضاء للعقل وللشعور الديني، وهو من أجل هذه الأحاديث كلها لا يشغل بعض ملكات قارئه، وإنما يشغل ملكاته جميعا" ونلاحظ أن الكتابة عنده لا تزال حديثا متصلا، وأن قيمته تكمن في استجابة القراء له، واستغراقهم فيه، وتحريك طاقاتهم الروحية والعقلية والأخلاقية، بل والحسية أيضا خلال التفاعل معه. إنه بذلك يبني الخطوط الجوهرية لصورة القارئ وهو يرسم المعالم البارزة للنص القصصي. يحدد أفق استجابته، وطبيعة توقعاته، ومدى ما يتم فيه من إشباع لهذه التوقعات أو إحباط لها. ومع أن طه حسين لم يستخدم هذا المصطلح النقدي "أفق التوقعات" الذي سيشيع بعد ذلك بعقود في نظريات التلقي وجمالياته إلا أنه يكاد يشرح حركته ويرسم حدوده في مثل هذا المشهد.

وعندما يعبر عن إعجابه العميق، وتقديره الفائق لنجيب محفوظ في قصته "بين القصرين" – وهي الحلقة الأولى من الثلاثية الشهيرة – فإنه لا يزيد على وصف هذا القارئ النموذجي لمحفوظ "ما رأيك في قصة تتجاوز صفحاتها المئات الأربع وتقرأها أنت فلا تشعر في أي وقت من أوقات القراءة بالحاجة إلى أن تستريح منها إلى غيرها من الكتب. وإنما يتجدد نشاطك إلى المضي في قراءتها دون أن يجد الملل أو السأم أو الضعف أو الفتور إلى نفسك سبيلا؟ وأنت جدير أن تأخذ في قراءتها فلا تدعها حتى تتمها، لولا أن ظروف الحياة تحول بينك وبين ما تحب من ذلك، وتضطرك إلى الوقوف لتأتي عملا لا تستطيع تأجيله، أو تقرأ شيئا لا سبيل إلى إرجاء قراءته. ثم أنت لا تكاد تفرغ من هذا العمل الذي صرفك عنها حتى تعود إليها مدفوعا إلى هذه العودة دفعا لا تستطيع مقاومته ولا الامتناع عليه..

وقد يمضي الوقت الطويل بعد فراغك من قراءتها وإذ أنت على ذلك تعود إليها فترى أنك لم تنس منها شيئا، لأن قراءتك الأولى قد ثبتت أحداثها وصورها وأحاديثها في نفسك تثبيتا"

ولا نستطيع أن نستخلص من هذا الكشف المطول لتأثير القصة على نفوس القـراء أنـه يحصر قيمتها في هذا النطاق السيكولوجي فحسب، بل يلتفـت إلى طابعهـا الاجتماعـي الجـوهري، وتحقيقها لنموذج فذ في الجمع بين جماليات الوحدة والتنوع، وقدرتها على تمثيل التاريخ الحي، ثم توظيفها لنوع جديد من اللغة يسميه طه حسين - مثل الحكيم - لغة وسطى، وهـي التـي "يفهمها كل قارئ لها مهما يكن حظه من الثقافة، بل يفهما الأميون إن قرئت عليهم، وهي مع ذلك لغة فصيحة نقية لا عوج فيها ولا فساد".

مقياس الكفاءة الأدبية في تقدير طه حسين هو قابلية الفهم، أي تحقيق التواصل الجـمالي، وأقسى ما يرمي به الكتابة التي لا توافق هواه ادعاء أنها غير مفهومة، كثيرا ما قـال هـذا عـن بعض كتابات العقاد التي لا تروقه. لكنه عندما يتوقف أمام شيء حقيقـي غـير قابـل للفهـم المباشر لرهافته أو صعوبة تحديده واستعصائه على الإدراك الواضح فإنه يسلك في تبيانه طريق الرمز والمجاز، فهو عندما يعجب بنص شعري فائق يتعـاطف معـه بشـدة، وقـد كـان كثـير الخضوع للهوى الشخصي الجارف في الحب والكره، يقول لك إنه يجد فيـه مـا لا يـدري مـن أسرار الجمال، ثم يتدارك قائلا "بل أنا أدري ما هو، هو قبس من هذه النار التي كانت تضطرم في نفس الشاعر.. إلخ" والرمز إلى الشعر في جوهره بالنار واللهب مما يلجأ إليه النقاد لتمثـل ما لا يقبل التمثيل المباشر.

## المعايير النظرية للذوق:

إذا كانت النصوص التطبيقية لطه حسين تحفل برسم صورة القارئ وتتكئ جوهريا على استحضاره بشكل لافت، فإن المشاهد التأملية النظرية تدخل هذا المفهـوم في صـلب المعـايير الجمالية التي تعتمدها. فهو عندما يتحدث في فصوله النقدية الشيّقة عـن "شـوقي وحـافظ" حول المثل الأعلى للشعر يعرّفه باعتباره:

" هو هذا الكلام الموسيقي الذي يحقق الجمال الخالد في شكل يلائم ذوق الـعصر الـذي قيل فيه، ويتصل بنفوس الناس الذين ينشد بينهم، ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجـمال حقـا فيأخذوا بنصيبهم النفسي من الخلود" فملاءمة الذوق والقدرة على إثارة المتعة الجماليـة لـدى القراء هي ضمان الخلود ومعيار النموذج الأمثل في الشعر. أما هذا الذوق فله عند طه حسين مستويان: أحدهما الذوق الجماعي لكل الجمهور في عصر معين، والآخر هو الـذوق الفـردي

الذي يمتاز به بعض المثقفين، فيختلفون عن عامة الناس، والعلاقة بينهما جدلية متوترة لا تخلو من شد وجذب.

يشرح طه حسين ذلك في مناجاة حميمة لصاحبه الحقيقي أو المتخيل، لكنه الحاضر دائما في وعيه ومجلسه، يحاوره فيحاور معه الناس أجمعين:

"ألم نتفق على أن هناك ذوقين فنيين، لكل واحد منهما حظ يختلف قوة وضعفا، ويتفاوت سعة وضيقا، باختلاف ما لشخصيته من القوة والظهور. فهناك ذوق فني عام يشترك فيه أبناء الجيل الواحد في البيئة الواحدة والبلد الواحد، لأنهم يتأثرون بظروف مشتركة تطبعهم جميعا بطابع عام يجمعهم ويؤلف بينهم وكنا نتفق على أن هذا الذوق يتسع ويضيق ويقوى ويضعف، فأهل مصر يشتركون فيه اشتراكا قويا وهذا الاشتراك هو الذي يجمعهم على الإعجاب ببعض الآثار الفنية دون بعض، وهم يشاركون فيه إلى حد ما جيرانهم أهل الشام وفلسطين، ويشاركون إلى حد أضعف جيرانهم من أهل أفريقيا الشمالية. لكن أهل مصر على اشتراكهم في هذا الذوق العام تتفاوت حظوظهم منه بتفاوت بيئاتهم وجماعاتهم.. ثم كنا نتفق على أن هناك ذوقا آخر فنيا يتأثر بهذا الذوق العام ولكنه مع ذلك متأثر بالشخصية الفردية، أو هو مظهر ومرآة يمثلها تمثيلا صادقا يستبد به الفرد أو يكاد يستبد به لا يشاركه فيه أحد. وكنا نتفق على أن هذين الذوقين هما اللذان يقضيان بأن القصيدة الشعرية الرائعة تنشد فنشترك في الإعجاب بها، أو قل في مقدار من الإعجاب بها عام، سواء أو كأنه سواء بيننا. ثم لا يمنع ذلك أن يكون لكل واحد منا إعجاب خاص بالقصيدة كلها، أو بالبيت من أبياتها. وكنا نتفق على أن الحياة الفنية إنما هي مزاج من هذين الذوقين، فيه الوفاق حينا، وفيه الصراع حينا آخر.. وكنا نتفق على أن هذا الذوق العام هو الذي يعطى الحياة الفنية حظا من الموضوعية، وهذه الأذواق الخاصة هي التي تعطى الحياة الفنية حظا من الذاتية".

ولست أعرف من النقاد العرب المحدثين من كان يمتلك مثل هذه الرؤية الواضحة لمعايير التلقي الأدبي، حيث لا يمكن أن ينتصب المبدع في فراغ، بل هو طرف في عملية تواصل جماعي تؤلف كلها "حياة فنية". وهي حياة ليست عشوائية ولا تحكمها الفوضى كما قد يتوهم البعض، بل هي مشدودة بانتظام إلى إيقاع يرتبط بروح العصر وضرورات المكان، ولها مستويات تتوقف على الاختلافات الفردية في الوعي والمزاج والثقافة لكن لها مع ذلك، أو بفضل ذلك طابع عام يتسم بكثير من التجانس والاتساق، وهو تجانس المختلف في طبيعته، المتعدد في مصادره.

وإذا كان الحس الاجتماعي البارز عند طه حسين، والتجربة النقدية الطويلة هي التي هدته إلى هذه الاستراتيجية في الاعتداد بعمليات التلقي وتفاعلها، فإنها قد وضعته في موقف يختلف عن موقف منظري التحليل الاجتماعي الأيديولوجي للأدب، لأنهم في سعيهم لإثبات الطابع الجمعي للخلق والتعبير عن الضمير المشترك والرؤية الطبقية قد تجاهلوا قليلا أهمية الطابع الفردي أو أرادوا محوه، لكن طه حسين يعرف جيدا خطورة هذا الطابع الفردي لدى المبدع والمتلقي معا، ويؤكد حضوره المشروط في جدلية عميقة وخصبة مع الطوابع الاجتماعية، وتكوينها كلها لإيقاع العصر ومتطلباته التواصلية. ولعل هذا المعيار المتحرك الذي يقع في منطقة العلاقة بين العام والخاص ودورهما في تشكيل الخبرة الجمالية وطرق أدائها في المواقف المحددة، لعل ذلك أن يفتح الباب عندنا لبحوث أوفى حول التضاريس الثقافية والمعرفية للمجتمع العربي، بما يجعلنا نسهم في إنضاج عوامل التفاعل الإيجابي، ونتجنب أشكال الصراع الفج سواء كان طبقيا أو أيديولوجيا في حياتنا الفكرية والنقدية.

على أن طه حسين عندما يطبق هذا المعيار في قراءة لشعر حافظ وشوقي فإنه يعجب منه بما يؤدي حق المشاركة الوجدانية والفكرية، ويرفض ما لا يقوى على صناعة هذه المشاركة. يحلل مثلا بدقة نصية مرهفة قصيدة شوقي عن "توت عنخ آمون" لكنه يتحمس على وجه الخصوص للمقطع الذي يتحدث فيه شوقي عن الدستور، وهو مطلب شعبي وثقافي ملحّ في عصره وفي كل العصور:

*زمان الفرد يا فرعون ولّى ... ودالت دولة المتجبرينا*

*وأصبحت الرعاة بكل أرض ... علي حكم الرعية نازلينا*

إذ يتراءى له حينئذ أنه شاعر مصري "يعيش في هذه السنة يحسّ ما نحسّ ويشفق مما نشفق منه "أي أنه يبلور رؤية الجماعة في شعر ممتع، أما إذا رضي طه حسين عن حافظ فإنه يخلع عليه أوصافا تجعله نموذجا بليغا في الخطابة، فهو عندما يقول في رثاء مصطفى كامل:

*الله أكبر هذا الوجه أعرفه ... هذا فتى النيل هذا المفرد العلم*

*غضوا العيون وحيوه تحيته ... من القلوب إذا لم تسعد الكلم*

*لبيك نحن الألى حركت أنفسهم ... لما سكنت ولما غالك العدم*

يعلق طه حسين قائلا : " هذه أبيات لو قرأها أرسطوطاليس صاحب الخطابة ومنشئ علم البيان لما تردد في أن يتخذها مثلا لما يسميه في الكتاب الثالث "وضع الشيء تحت العين".

وربما كان طه حسين في استدعائه لمبادئ الخطاب الأرسطية لا يحتذي منظور البلاغة العربية التي حاولت استقاء مبادئ الشعر من فن الخطابة فحسب، وإنما ينطلق من طبيعة وعيه بالموقف التداولي في التواصل الجماعي، تحت العين صورة القارئ وهو يختبر فاعلية الشعر وكفاءته الوظيفية. وربما كان من الطريف أن نتذكر أن طه حسين هو الذي أشار بقابلية قصيدة عبد الله الفيصل "سمراء" للغناء الجميل، والتقط الأمير، أو المغني منه هذه الإشارة التي تصل ما بين النص الشعري الغنائي والسماع الجماعي، لتذوب في لحن كلي من التوافق المنسجم بين الشعر وجمهوره، هذا اللحن الذي كان طه حسين "المايسترو" البارع في تنظيمه وتوجيه حركاته، أملا في تشعير الحياة، وبعث الحيوية القصوى في الشعر.

# أمين الخولي وفن القول

ما زال " فن القول" من المشروعات الكبرى التـي لم تحقـق نتائجهـا في حياتنـا الفكريـة والثقافية حتى اليوم، فقد انطلقت به همه شيخ الأمناء بجسارة عارمة وهو يتوسم عصرا قريبا تتجدد به البلاغة العربية وهي تحول وجهها إلى الحياة المعاصرة لتأخذ بأسباب التطور والنماء، حيث ترقى في أساليبها البحثية وخطتها النقدية إلى ما نهضت به أشكال الإبداع والتحـديث. وتزامنت تلك الثورة الناهضة مع منطلقات سلامة موسى والزيات والشايب وجمعة وغيرهم من الرواد المتحمسين للتجديد البلاغي والأسلوبي، ولكن الصمت لم يلبث أن ران على هـذا الأفق طيلة عدة عقود، لم يعد طبع أي كتاب منها مرة أخرى، بينما أخذت تنهمـر الدراسـات النقدية النظرية والتطبيقية، وظلت البلاغة التقليدية رابضة في جحورها القديمة تنعم بالموت السعيد والانفصال التام عن حركة الحياة الإبداعية والفكرية، وكأن القطيعـة الحاسـمة بينهـا وبين مشروعات الفكر العصري تستعصي على الجسور الممتدة ونوايـا البعـث الطيبـة، وكـأن النقاد والمفكرين والمبدعين قد آثروا أن يتركوها وادعة في كهوفها آمنة في غياهبها، فليس لهـم خبرة بعالمها ولا قدرة على ترويضها، وتطلب الأمر قرابة نصف قرن من الزمـان حتـى يعـود الجيل الحالي من الباحثين والنقاد إلى هذا المشروع النهضوي العظيم ليجددوا جسـد البلاغـة العربية متكئين على منجز الرواد الكبار ومستأنفين التواصل الخلاق مـع معطيـات التقـدم في المعرفة الإنسانية المعاصرة.

وربما كان "فن القـول" مـن الكتـب النـادرة التـي اسـتقبلت قارئهـا في الطبعـة الأولى بمقدمتين ومجموعة من الشعارات الجماعية، واشترك في عمليه التقديم تلميذ ثائر إلى جانـب الشيخ المؤصل الوقور، فامتد صوت "أصحاب الغد" إلى جانب أساتذة اليوم، وأصبح مـن الأمانة لهذا التقليد العلمي الجليل أن يتقدم أحد الأحفاد المنتظمين في السلالة ذاتهـا ليعـرض قراءته ورؤيته، ويحاور أسـاتذته وأئمته،تنميـة لهـذا التوجـه الاسـتراتيجي في تجديـد الفكـر البلاغي ودفعه مرة أخرى إلى شرايين الحياة العقلية والإبداعية، استمرارا للمنظور الذي حدا بكبير الأمناء إلى تطوير فكره والتماس مظاهر التقدم في هذا النهج على أيدي تلاميذه، تطبيقـا عمليا على نظريته في التنامي المعرفي والتقدم العقـلي عـبر العصـور والأجيـال، عـلى أسـاس

تصحيح الخبرة بالحياة والنفس والجماعة. ونزع القداسة عن عناصر التراث الميتة، والإبقاء منها على ما هو جدير بالحياة وملائم لمنطق التطور.

ففكرة التقدم والرقي تعني أن وسائل البحث والدراسة الماضية لابد وأن تصبح قاصرة تحتاج إلى تصويب، وقد كانت ترتبط في هذه المرحلة الحيوية من بعث الدراسات الإنسانية بأهداف النهضة ومنظومتها العقلانية في جملتها، أما بعد نصف قرن من إعلان هذه المبادئ فقد أصبح من الميسور لنا أن نتمثل سبل تحقيق هذا التقدم في اتخاذ "المنهج العلمي" بأدواته البحثية وإجراءاته التطبيقية وتقنياته التجريبية، بطرقه الوظيفية والتداولية التي نضجت في كثير من علوم الإنسان، أن نتخذ كل ذلك سبيلا لتجديد البلاغة، ووصلها بما انقطع من تطور علوم اللغة والنفس والجمال والاجتماع كي تتحقق لها درجة من العلمية المتزايدة، وتصبح قادرة بالفعل على تحريك عجلة التقدم المعرفي للإنسان والبلوغ به إلى درجة أعلى من الرقي العقلي.

وإذا كان الأستاذ الخولي يتحدث في مقدمة كتابه عن مصادر التأثير العصري في حياتنا، فلا يسميه التأثير الغربي أو الأجنبي، بل ينسبه إلى الزمن الحديث كي يجعله من ضروراته مهما اختلفت الأمكنة وتباينت المواقع، فإنه يضع في كلمات قليلة استراتيجية التجديد في موضعها الصحيح الذي مازال الفكر المستنير يستهدي به ويقاوم أعداء التحديث بمبادئه، فهو يقول "إنما الصلة المرجوة بهذه المصادر تكون بتمثل النواحي المحدثة، التي اتجهت إليها الدراسات اللغوية والأدبية والفنية عامة في لغاتهم وآدابهم وفنونهم، والشعور بأن أنماط الحياة الإنسانية وأساليبها المتشابهة المشتركة تحوجنا إلى مثل ذلك في حياة لغتنا وآدابنا وفنوننا، وفي مناهج ذلك كله وفي أساليب تناوله بالتأليف أو الجمع أو الشرح أو العرض التعليمي، على أن يكون لنا مع ذلك كله الاتصال الشديد الوثاقة بتقديم لغتنا وآدابنا وفنوننا "فمنطق التحديث وآليات التجديد المبني على وعي بقوانين التطور العلمية وأساليب الإسهام في التقدم الحضاري هو ما يدعو إليه شيخ الأمناء في علاقتنا بالزمان والمكان، دون حساسية أو خوف على الهوية، ودون إشفاق من التواصل الثقافي والتلاقح العلمي، ودون إثارة لما يسمى بالتبعية أو الاستقلال في غير سياقها الصحيح. بل كثيرا ما كان يؤكد على ضرورة عدم الخلط بين المستويات المختلفة، واتخاذ الأهداف منطلقا لتحديد الأساليب والمشروعات القومية.

وإذا كان أمين الخولي قد قدم مشروعه في تجديد البلاغة والأدب في ظل انتصار المنهج التاريخي عالميا، فإنه قد دعا بقوة إلى التخلص من سيطرة الفلسفة والمنطق على مباحث البلاغة والنقد، ويقصد بها الفلسفة الصورية الميتافيزيقية، وليس فلسفة العلوم أو الفنون، كما ركز على أهمية ربط البلاغة والأدب بالحياة بتعميق الجانب الاجتماعي في بحثهما وتنمية الحس الفني في تناولهما، ولكن الطريف أنه استخدم في ذلك مصطلحا سيكون له شأن كبير فيما بعد عند المناهج التي تلت المرحلة التاريخية وهي مناهج البنيوية وما بعدها؛ إذ دعا إلى الاقتصاد على "ما يتصل بالفن البلاغي" مما يجعلنا نختبر جميع العناصر التي وردت في كتب الأقدمين وفرز إشاراتها، "فما ينطبق عليه ذلك "نستبقيها، بل نتتبع تحقيقهم فيها، لنبعثه جديدا عصريا، أو ندرك أنها بعيدة كل البعد عن الفن البلاغي وأدبيته، فنبعدها ونتجاهلها مهما يكن نصيبها من العناية عند غيرنا من الدارسين" فهذه الأدبية التي يشير إليها ليست بطبيعة الحال هي ذاتها التي يتم التركيز عليها في بحوث الشعرية الحديثة، ولكنها قريبة منها وموازية لها إلى حد كبير، لأنها تريد أن تحرر البلاغة من الفلسفة القديمة تاريخيا لتجعلها قادرة على التموقع في قلب الفكر الفني الحديث وعنايته بالأدبية.

ولعل أهم ما يلفت نظر الباحث المحدث في أعمال الأستاذ الخولي هو هذا الصفاء المنهجي التام في تناوله للقضايا، وإيمانه العميق بضرورة التطور وحتميته، وتوقف مصير الأمة الشامل عليه ومع أن حديث المنهج لم يكن غريبا على البيئات العلمية والثقافية في مصر قبيل منتصف القرن العشرين،منذ لهج به طه حسين بإلحاح في العشرينيات، إلا أن الأستاذ الخولي استطاع أن يميز ببصيرته الثاقبة صنوف المناهج المختلفة وبداية تخلق الاتجاهات غير التاريخية، ففي عرضه للمدارس البلاغية عند العرب، وهو العرض الذي استغرق طرفا وسيعا من جهده النقدي، حتى يقوم بعمليات التصنيف والحذف والإضافة والتحديث، يكشف في وضوح عن اعتماده على المنهج التاريخي في هذا الصدد، مدركا الأسباب العميقة لذلك في قوله "فنكون قد عرفناه في أضواء من البيان التاريخي، في خطا سير الحياة به، وصلته بغيره، وما ترك ذلك فيه من نقص يستكمل، أو زيادة يستغنى عنها"، أما إذا عرض للبلاغة الغربية أدرك أنه لا يغنيه في شيء أن يتعرض لتاريخها، فحسب، على حد تعبيره - أن يصف أسلوب الدرس البلاغي الذي يؤثره الغربيون جملة والطريقة التي يتناولون بها هذه

الأبحاث"، مع العناية بالتفسير الاجتماعي للظواهر وعدم الاكتفاء بوصفها من الخارج فحسب.

هذا التمييز الصافي بين التاريخ والوصف، أو لنقل بعبارة أحدث بين التاريخ والبنية، كان جديرا بأن يسدد خطى الشيخ ويوجه تلاميذه، ويدفعهم لأن يقتصروا من التاريخ على ما يشرح شرعية التطور وحتميته، ولكن استغراقنا في المنهج التاريخي كان أشد من أن تنتشلنا منه مثل هذه الإشارات اللماحة، ولم يكن من الممكن تهميش المنظور التاريخي قبل استيفاء حظه من الدراسات والبحوث المنفصلة وبلوغها درجة التشبع عندئذ يصبح من المشروع لنا أن نخفف الاعتماد على تاريخ العلوم وماضيها كي نستوعب ونتمثل وننشئ إطارها المعرفي ونظمها الداخلية الجديدة.

## *مصادر التحديث:*

عندما شرع الأستاذ الخولي في عرض تصوره لموقف المحدثين وصورة البلاغة الأسلوبية عندهم، استقي مادته المباشرة من مؤلفين إيطاليين فحسب، أحدهما يسمي "الاباريني" في كتابه عن "الأسلوب الإيطالي" والثاني هو "لويجي فالماجي" في كتابه عن "عناصر الأسلوب والعروض" وكلاهما من الكتب المدرسية اليسيرة المتداولة التي لا تقدم أصول نظريات الفن وعلم الجمال، ولا تعرض بالتفصيل للمناهج التي كانت قد أخذت تنمو منذ العقد الأول من هذا القرن في علم اللغة عند "سوسير" وتلميذه "بالي" مؤسس الأسلوبية المحدثة في فرنسا، ولا تطور هذه الأبحاث عند الشكليين الروس ومدارس "براغ"، ولا نموها لدى الفلاسفة المثاليين في ألمانيا مثل "فوسلير" ولا تحولها إلى الاتجاهات الوظيفية عند "سبتزر"، لم يقدر الأستاذ الرائد أن يطلع إلا على النذر اليسير من هذه التيارات الخصبة العارمة مكتفيا بحكم ظروفه بالشرارة الأساسية لهذه التوجهات المنهجية الجديدة ولكنه مع ذلك بفضل جهازه المعرفي الوثيق، وقدرته الإبداعية الخلاقة، وطاقته في التمثل و الوعي المحدث أخذ ينشئ مدرسة في البلاغة والأسلوبية العربية موازية لهذه المدارس العالمية ومكافئة لها في الآن ذاته، ولم يكن يعرف أنه يقوم بدور مزدوج يتدارك فيه تراكمات التخلف لينهض بواجبات علمية مماثلة لما نهضت به أجيال عديدة في الفكر البلاغي الغربي منذ بدايةَ تجدده في المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في القرنين السابع والثامن عشر إلى تبلوره في علم الأسلوب في النصف

الأول من هذا القرن، كان الشيخ الخولي يلتقط الخيط من "السبكي" في شروح التلخيص ليقفز به إلى منطق العصر الحديث في القرن العشرين مرة واحدة، وكانت النقلة هائلة لم يقدر على متابعتها وتنميتها أبناء الجيل اللاحق له خاصة من العلماء التقليديين في الأوساط الأكاديمية، فكان أشد عصرية وعلمية وجرأة على الخطاب السائد من كثير من تلاميذه المباشرين، ولكن ضيق النوافذ التي كان يطل منها على الخطاب العصري العالمي جعله يقتصر على المبادئ الأولية ولا يمضي في استعراض بقية التحولات الكبرى في نظريات التركيب والمجاز ولا طرائق رصد الأساليب وإجراءات توصيفها، فأصبح كتابه بمثابة مقدمة عامة تستحث الباحثين بعده على مواصلة الجهد العلمي في نقض الأسس القديمة واستزراع الجديدة، فلم يكن الأمر كما تلطف الشيخ في عرضه بهوادة مجرد تخلية تعقبها تحلية كما فتنته العبارة الخلابة بل كان مرتبطا بتحول جذري في المنهج والعبور من عصر ما قبل العلم إلى ما بعده، بكل ما يستلزم ذلك من قطيعة إجرائية ومعرفية.

وإذا أردنا أن نتمثل رؤية الأستاذ الخولي التي أسسها عن طريق التقابل بين الدراسات القديمة الأصولية التي كان ضليعا فيها، وما تيسر له الاطلاع عليه من أصداء الاتجاهات الأسلوبية الحديثة وجدناها تتدرج في ثلاثة مستويات متراتبة تحكم منظوره في الفترة التي أنتج فيها عمله وهي:

*أولا*: قصور البلاغة القديمة الفادح وعجزها عن تناول الأعمال الفنية المحدثة في شمولها وكليتها، نتيجة للنزعة الجزئية المسيطرة عليها، مما يجعلها تقف عند حدود الجملة الواحدة أو ما في مقامها، وضرورة تطويرها حتى تشمل المتتاليات والنصوص بكاملها، من هنا كان التحديد الأمثل للبلاغة المعاصرة بأنها "بلاغة الخطاب" حتى تتسع لصنوف القول الممتد وأشكاله العديدة، وترتبط بمستحدثات الإبداع وتتلاءم معها.

*ثانيا*: شعوره القوي بأن البلاغة العربية قد عنيت بالجانب التعبيري فحسب، وقد أطلق عليه الجانب اللفظي، ونعى عليها إهمالها للمعاني الأدبية، وهو في ذلك يستجيب للتطور الذي كان قد حدث في البلاغة الكلاسيكية الأوربية، إذ عنيت في مقدمة مباحثها بالإيجاد أو الخلق، كما عنيت بترتيب العناصر وتنظيمها قبل أن تعنى بقضايا التعبير، غير أن الشيخ في هذه الملاحظات كان لا يزال يخضع لثنائية اللفظ والمعنى، دون أن يفيد من

الدراسات اللغوية والدلالية التي تجاوزت هذه الثنائية، إذ أن اشتمال البلاغة على قضايا الدلالة لا يتأتى عبر دراسة المعاني في ذاتها، بل من خلال تحليل تقنيات التعبير ذاتها وكيفية إنتاجها للدلالات، طبقا لشروط الأجناس الفنية ومواضعاتها المرنة. ومع أنه قد عني بالجانب اللغوي إلى حد كبير وربطه بالتطور البلاغي إلا أن عدم وضوح قضايا جوهرية في تصوره مثل المستويات اللغوية وتداخلاتها والفرق بين اللغة والكلام وغير ذلك من عناصر النظرية المحدثة جعله في موقف لصيق بالحداثة ومتشرف لها وجدانيا لكنه غير قادر على التوغل فيها.

*أما النقطة الثالثة* التي تظل مبهمة لديه، وإن كان يحدس بها في إشارات غامضة، فهي ضرورة التطور في الفنون والآداب، بما يقضي تدريجيا على النزعة المعيارية الصارمة التي كانت سائدة في العلوم القديمة، ليحل محلها الاتجاه الوصفي الذي يحتضن الأعمال الإبداعية الجديدة، ولا يحكم عليها مسبقا بما تم استخلاصه من قوانين الأعمال السابقة عليها، حتى يفسح المجال لجدلية التطور الخلاق. هذه النقطة التي تتراءى أحيانا خلف مقولاته لا تتضح بالصفاء اللازم، لأن تمثل صلاحية المناهج التجريبية في دراسة اللغة وفنونها لم يكن قد بلغ قدرا كافيا من التبلور والنضج حينئذ.

وهنا نصل *إلى النقطة الجوهرية* التي مازالت خلافية حتى اليوم والتي تكاد تفصل بين منهج الرائد الكبير والاتجاه العلمي المعاصر في الأسلوبية والبلاغة الجديدة، هذه النقطة تتمثل في اعتماده الشديد على الذوق واحتكامه الأساسي إليه في هذه القضايا الأدبية، وذلك في عبارته التي صارت مثلا فيما بعد "وشيء ليس في الكتب، ألا وهو الذوق"، وهي عبارة ترتبط عضويا بما يطلق عليه المنهج الأدبي ويعلن أنه "يؤثره كاملا غير منقوص، واضحا غير مشتبه، منسقا غير مضطرب، أدبيا لاشية فيه من علم ولا فلسفة ولا كلام"، ويبدو أن مفهوم العلم هنا لا ينصرف إلى المعنى المعاصر بقدر ما ينصرف إلى علوم الأوائل وما يرتبط بها من فلسفة وكلام، وحينئذ يؤثر عليه شيخنا النزوع الذوقي الأدبي الخالص، وهنا يصبح بوسعنا الاختلاف معه والاحتجاج عليه، إذ أن العلم - بمعناه الحديث الذي ينصرف إليه اليوم - هو جماع ما انتهت إليه قوانين الحياة في تطورها الدائب، وخلاصة المعرفة الإنسانية. بوصفها الحالي المتغير، فكل الملاحظات التي يجتهد الأستاذ الخولي في تصورها عن حياة اللغة في

المجتمع وطرائق تجددها أصبحت من مسلمات علم اللغة، كما أن أفكاره عن علاقة الأدب بالحياة أصبحت من وظائف علم اجتماع الأدب وما ترفق به من التلطف مع المعلمين وتدريبهم على مراعاة التدرج أصبح من بديهيات علم التربية وعلم النفس، ومعنى هذا أن المنظومة العلمية المرتبطة بأنساق المعارف الحافة بالبلاغة هي الحاسمة في تحديد مبادئها وتطوير مقولاتها ومناهجها، فليس للعلم بهذا المفهوم أن يبتعد عن توجيه البحث البلاغي، بل إن المنهج الذي يتبع في هذا البحث لا سبيل إلى تصويبه وترشيده ما لم يكن علميا، لأن الذوق الوجداني يختلف انطباعيا من شخص لآخر تبعا لدرجة الخبرة ومستوى المعرفة.

من هنا فإن ما اطمأن إليه الأستاذ الخولي من تسمية البلاغة الأسلوبية الجديدة "فن القول" يصبح محل نظر، لأن الجانب الفني يتصل بالإبداع ذاته، أما بحث هذا الإبداع منهجيا فلابد أن يمضي في سبيل العلم، دون أن يتخلى بطبيعة الحال عن مراعاة الخواص الدقيقة للمادة المدروسة وجوانبها الفنية، وهذا ما تتكفل به نظريات الشعرية الألسنية والتوليدية المحدثة، ودون أن يفقد اعتماده على لون من الحدس الضروري لانبثاق المعرفة المنظمة، وعلى وجه الخصوص دون أن يفقد القدرة على المعايشة الحميمة للنصوص والوصال العاشق لها والقدرة على مطارحتها الفهم والتذوق الجمالي بلغة راقية، إذ أن هذا هو ما يتبقى من الفن في دراسة الأدب ووظائفه البلاغية والشعرية.

ولما كانت البلاغة العربية من أكثر المؤسسات الثقافية صلابة واستنادا إلى الأيديولوجيا الدينية، فقد اجتهد الأستاذ الخولي في عرض تاريخ هذا التلازم، فبين كيفية نشأتها لتعزيز مفهوم الإعجاز القرآني، ثم رصد مظاهر تحولاتها لدراسة صنوف الخطاب الأدبي إبان ازدهار الثقافة العربية الإسلامية وتواشجها مع المعارف المنطقية والفلسفية الأرسطية، وذلك قبل أن تنحسر مرة أخرى في كتابات المتأخرين في العصر الوسيط لتنكفئ إلى المجال الديني فحسب متجمدة عليه. وهنا يطلق الأستاذ الرائد أخطر شرارات التحديث البلاغي بالدعوة إلى ربط فن القول بالحياة وتنحية الهدف الديني الذي لم يعد واردا في استراتيجيات الفكر المعاصر قائلا قولته الشجاعة في "تخليص الحياة من الموجهات اللاهوتية".

ولا أحسب أحدا من مجددي عصر التنوير كان أكثر صراحة وصرامة في هذا المضمار من الأستاذ الخولي الذي أراد أن يحتفظ للفن برسالته في الرقي بالحياة وصناعة تقدم الإنسان

دون تبعية لما عداه، وعندئذ يتسنى لنا أن نفهم الفن باعتباره محصلة الخبرة الجمالية الإبداعية والتذوقية في الآن ذاته فلا يصبح بديلا للعلم، بل موضوعا مراوغا ومعقدا وخصبا لدراسته وبحثه.

من هنا فإننا نؤثر اليوم مصطلحات "علم الأسلوب" و"البلاغة الجديدة" على "فن القول" فالعلم هو الذي يصطنع المناهج والأدوات، ويظل يرهفها ويرقى بها حتى تكون مكافئة للتعرف على تقنيات الفن وأساليبه الغنية.

ولئن تركز اهتمام الأستاذ الخولي على ربط البلاغة بالفنون الصوتية، فهي التي كانت قد ازدهرت حتى عصره، فإن بوسعنا اليوم بعد انفجار عصر الصورة أن نجعل جمالياتها من أهم ما تشغل به هذه البلاغة الجديدة وترصد شبكة علاقاتها بفنون القول وتنميتها لأساليبها التعبيرية، وفاء بما انتبه إليه هذا الرائد الكبير في استكمال جوانب الحياة المتجددة في البحث الأدبي واحتضان مظاهر التطور والحفاوة النقدية به، حتى نتمكن من استعادة زمام المبادرة في العلم والفن، وبقية أشكال التطور الحضاري الموصول.

# مصطفى ناصف

## يرفع راية التأويل ضد المنهج العلمي

عندما أصدرت كتابي "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي" أواخر السبعينيات، دعوت أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف لمناقشته في برنامج "مع النقاد" بالإذاعة المصرية. كنت أشفق من الارتطام بالنقاد الماركسيين لموقفي النقدي الشديد من الواقعية الاشتراكية، وأبحث عن رؤية موضوعية بعيدة عن التعصب الأيديولوجي المعتاد.

طرح ناصف في الحوار عددا هاما من القضايا المنهجية والفكرية، لكنه أخذ عليّ أمرين مازلت أذكرهما بصفاء بالغ، هما:

- استخدامي لعدد كبير من المصادر الأساسية مرة واحدة، قائلا لي بلهجة ناصحة: "أنت هكذا تبدد ثروتك مرة واحدة، هذه الكتب تشتغل عليها فترة طويلة، "تمزمز" فيها عند دراستك لكل موضوع، أما أن تستهلكها في كتاب واحد فهذا يجعلك تفلس بعد قليل".
- ثم أخذ عليّ درجة السخونة التي كنت أكتب بها حينئذ متأثرا بفورة قراءاتي في "لوكاتش" و "جولدمان" و"جالفانو دي لا بولبي" وغيرهم، ناصحا لي بأن أكون باردا محايدا بقدر ما أستطيع.

وعندما كنت ألتقي به في ردهات القسم الذي نعمل فيه سويا بآداب عين شمس، فأحاول الاختلاء به والحوار معه، وسؤاله عما يشغله من موضوعات كان يكتفي دائما بقوله على طريقة الحكيم المقلّ:

أنا مشغول بكلمات أديرها في رأسي، ولا أملّ من تقليبها، دون أن يضيف عبارة واحدة عن هذه الكلمات.. الأسرار.

على أن تقدير الأساتذة له، وشغف الدارسين بمتابعة إنتاجه، كان يمثل ظاهرة متميزة في الحياة الأكاديمية والنقدية في مصر، منذ أن قدم كتابه المبكر، المكثف عن "الصورة الأدبية" ويروي المتأدبون أن العقاد قد أعرب عن إعجابه به في إحدى جلساته، لكنه أضاف قائلا:

هذا الكاتب يحسب جميع القراء في ثقافة العقاد، قادرين على الإحاطة بإشاراته الخفية.

ومنذ أن قدم ناصف "قراءته الثانية" للشعر العربي، مستخدما هذا المصطلح قبل أوانـه، وتوالت دراساته عن اللغة والبلاغة والاتصـال والنقـد القـديم، وقـراؤه يحـارون في كيفيـة الإفادة من أعماله؛ إذ لا يعمد إلى شرح جهازه النظري ولا توضـيح منظومـة إجراءاتـه، بـل يبتكرهما خلال الكتابة ذاتها بعفوية شديدة، ويجتهد في إخفاء معـالمها، ممـا يجعلـه غـير قابـل للنسخ أو التقليد. مصطفى ناصف من هذه الوجهة ناقد خلاق حقا كما وصفه الشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي، واستحق بذلك كتابا منفردا وضـعه ناصـف عـن شـعره، ولكـن الخلق عنده يمتزج بقدر من الاختلاق، وافتراض دلالات لا يبوح بها النص ولا يومئ إليهـا فنجده يعزو للناقة مثلا في الشعر الجاهلي قوة أسطورية وكونية خارقة لا تمتلكها آلهة الأولمب. وسنجد أن الكلمة السحرية التي أخذت تفتن ناصف الآن، خاصة بعد ابتعاده النسـبي عـن النقد الجديد الذي صحبه طويلا، وقربه الودود مـن المدرسـة الألمانيـة هـي كلمـة التجربـة، بحيث يمكن اعتبارها كلمة السر في ممارساته النقدية والفكرية، غير أنه يمنحها طاقـة هائلـة تجاوز حدود المعرفة العقلية لتأخذ طابعا عرفانيا صوفيا يدعو للتواصل الألـيم مـع مجريـات الحياة الباطنية للوجود، إنه يمنحها بعـدا ميتافيزيقيـا غـائرا في قلـب الأنطولوجيـا متجـاوزا لتناقضاتها.

من الطريف أن نلاحظ حالة "الانهمار" التي يتدفق بها ناصف في السنوات الأخيرة وهو اتم الثمانين من عمره، فقد أخذ يكفّ عـن التقطـير البخيـل بـالكلمات، وتتسـارع معـدلات إنتاجه في فترة الشيخوخة بحث يفوق ما نشره في الأعوام الخمسة الأخيرة كل ما سبق له من تأليف في حياته، ويكفي أن نتذكر أنه خلال شهر مارس من هذا عام٢٠٠٠ قد أصدر كتابين دفعة واحدة، أحدهما بعنوان "النقد العربي: نحو نظرية ثانية" المنشور في سلسلة عالم المعرفة، مارس ٢٠٠٠، والثاني بعنوان "نظرية التأويل" المنشور في النادي الأدبي الثقافي بجدة، مارس ٢٠٠٠ أيضا، مما يدفعني لأن أتذكر نصيحته لي بالادخار في الشباب متصوّرا أنها تحولت لديه إلى شيء من الإسراف في الشيخوخة، وهو إسراف لا يخلو من حرارة فائقة وحمـاس شـديد، ويبدو أنه قد تخلى عن التباعد والحياد، وأفصح في نهاية الأمـر عـن اسـتراتيجيته الحقيقيـة في البحث والتفكير.

فلم يعد يكتفي بالإشارات الواردة عرضا، ولا التهويمات المبهمة قصدا، بل أخذ يتبنـى

بشكل صريح مباشر دعوته إلى مذهب بعينه، أسماه أخيرا وأعلن انتماءه إليه، وعشقه له، وبالغ في ذلك إلى درجة تثير دهشة قرائه ومحبيه.

## التأويل ومفارقاته:

كنت دائما أدرك ولو بشكل غامض أن مصطفى ناصف ناقد تأويلي، لكنني لم أكن أتصور أنه ينتمي إلى هذا الجناح الذي وصفه الناقد الإيطالي "أومبرتو إيكو" بأنصار التأويل المفرط، بل نجده قد بلغ في إفراطه الدرجة القصوى في كتاب "نظرية التأويل" إذ يقدّم مفهومه للتأويل بما لا يجعله مجرد نظرية معرفية أو نقدية لها أصولها الفكرية ومصطلحاتها الدقيقة، بل باعتبارها نشاطا واسعا يشمل كل شيء في الوجود الثقافي، للعرب وغيرهم؛ بالرغم من إصراره الطريف أحيانا على إلصاق وصف العروبة به. فقراءة النصوص تأويل، وتفسيرها تأويل، وهو يعرفه في مقدمة كتابه بأنه "المعنى الغائب المستور الذي نحلم به ونشتاق إليه"، يقصد البحث عن هذا المعنى الغائب، وكل معنى لديه غائب، بدليل أن "الثقافة العربية أوّلت الثقافة اليونانية والفارسية، وأوّلت النهضة الأدبية القديمة للشعر العربي أكثر من مرة، أوّل المجددون شعر القدماء، وأوّل الشعراء بعضهم بعضا، وكان الشعر العربي كله نمطا من التأويل المستمر".

بل يذهب ناصف في إفراطه إلى درجة أن يعتبر جميع العلوم اللغوية والأدبية والدينية من النحو والبلاغة والفقه مجرد أدوات للتأويل، الأمر الذي يجعله مرادفا للفهم والتفسير، بما يفقد به خصوصيته المنهجية، وحدوده الاصطلاحية، ويمعن صاحبنا في هذا الشطط فيعتبر التأويل حافلا في النشاط اليومي الساذج للإنسان العادي "فأنت تؤول ملاحظة صديق وتؤول رسالة من بيتك، وتؤول علامة في الشارع، ومنذ تستيقظ في الصباح حتى تستغرق في النوم نقوم بعمليات تأويل مستمرة" وأحسب أن هذه الطريقة في تعميم التأويل تباعد تام بين المؤلف وهدفه في الدعوة، فإذا لم توضع حدود للمصطلحات، ودخل كل نشاط عقلي إنساني في مفهوم ما، فقد هذا المفهوم كيانه وذاب في غيره.

هذا إفراط معكوس ينقض الهدف من الدراسة، وإطلاق التسميات العربية عليه من قبيل التوهم، فهناك مفارقة واضحة بين هذا المعنى الفضفاض وما يحاول أن يثبته مصطفى

ناصف من أن التأويل حسب عبارته "جوهر الثقافة العربية، حتى أننا يمكن أن نقول: أنا عربي إذن فأنا مؤول"، ذلك لأن هذه المعارف والأوضاع والمواقف لا يمكن أن تختص بها لغة ولا ثقافة، ولا أن تكون نظرية قلم واحد، بل هي مجرد فكرة شديدة العمومية والتبسيط، تنتهي هكذا إلى مجرد لعبة لغوية نضع فيها كلمة التأويل مكان كلمات أكثر تداولا مثل "الفهم" و"التمثل" و"التوليد".

ولأن الإفراد يعتمد على الفهم الذاتي البحث فإن الدكتور ناصف يقع في مفارقة أخرى عندما يصر في جميع أجزاء الكتاب على اعتبار التأويل "فينومنولوجيا" من الدرجة الأولى - إشارة لمذهب "هوسرل" في الظاهرانية "١٨٥٩ - ١٩٣٨" المضادة للمذاهب الفلسفية الجوهرانية. ويضع هذا النشاط في مقابل القراءات الحداثية قائلا "العالم العربي الآن لا يقرأ الفينومنولوجيا بمثل ما يقرأ البنية والعلامات والتفكيك.. أنا واضح كل الوضوح، إيماني بالفينومنولوجيا أكثر من إيماني بالبنية والتركيب والتفكيك والمفهوم الشائع للعلامات" وفي تقديري أن القضية لا تدخل منطقة الإيمان واليقين بمنهج ضد مناهج أخرى، وهي كلها في نهاية الأمر منبثقة من المنبع الفلسفي الظاهراني ذاته وهو المنبع الذي يشدها كلها إلى منطقة الفلسفة العلمية غير الجوهرانية لأن العلم يخضع لنظريات التكذيب المستمرة، ولا يمكن أن يتحدد التأويل في رؤية ما هو واضح ومفهوم ومسلم به، لأنه في صميمه جهد إبداعي لاكتشاف الالتباس والغموض الكامنين في جذور الأشياء والكلمات ويبدو أن استخدام النقاد الألمان، وناصف يتبعهم حرفيا، لمصطلح التأويل الفينومنولوجي يهدف إلى استبعاد أشكال التأويل الميتافيزيقي التي مارستها الثقافات القديمة كلها في قراءة نصوصها الكبرى وتطويعها للفكر العقلي قبل عصر العلم.

وعلى الرغم من تكرار الدكتور ناصف لكلمة الفينومنولوجيا مئات المرات في صفحاته، فإن هذا لا ينبغي أن يخدعنا عن عشقه الحقيقي للفكر الجوهراني شبه الصوفي، ومعايشته الحميمة للفلسفات المثالية، واستغراقه فيها، ومن ثم فإنه يرتكز في عرضه لمفاهيم التأويل وتطوراته - لا على المبادئ الظاهرانية المحدثة في عصر العلم - وإنما على بداياته الأولى عند المدرسة الألمانية في القرن الثامن عشر طبقا لمصدرين فقط لا ثالث لهما، هما كتاب "بالمر" عن الهرمينيوطيقا وكتاب "جادامر" عن الحقيقة والمنهج.

فيعرض لآراء "شلاير ماخر ١٧٦٨ - ١٨٣٤" ويشرح مستويات التأويل التي كانت شائعة في الثقافة الوسيطة، ويتبع "بالمر" في تحديده لها بثلاث: التاريخي واللغوي والروحي، وهذه الفكرة ضاربة بجذورها في الثقافة منذ قرون سابقة على المدرسة الألمانية، فدانتي الإيطالي (١٢٦٥-١٣٢١) مثلا يقدم في الكوميديا الإلهية هذه المستويات، ولكن اللافت لدى ناصف أن العصور كلها تتجاوز عنده، وتتحاور أيضا، بحيث يستطيع أن يفتن بفكرة لامعة من العصور القديمة دون أن يعنى بتتبع مسارها وتشكلاتها التالية لدى الأجيال اللاحقة، بما يمثل رؤية لا تاريخية للفكر والثقافة. قد نصادفه عاكفا على عنصر كلاسيكي أو لمحة رومانتيكية باعتبارهما خلاصة المعرفة البشرية الراهنة، دون أن يأخذ في اعتباره الفوارق بين الإبداع والفكر النقدي عنه، بين تاريخ العلوم وأوضاعها الحالية، فهو يعجب هنا مثلا بأفكار "شلاير ماخر" عن البعد النفسي للتأويل، متناسيا أن هذا كان سابقا على نشأة علم النفس المنهجية على يد "فرويد" بعده بقرن كامل.

## ضد المنهج العلمي:

لكن أفدح ما أدهشني في نظرية التأويل عند ناصف أنه وضعها في صيغة مضادة تماما للمنهج العلمي، اعتمادا على مقولات "دلثاي ١٨٣٣-١٩١١" مرتكزا إلى أن "العلم يحتاج إلى تصورات ومفاهيم ثابتة، ولكن التأويل محتاج إلى الحياة أو التجربة أو الروح، التأويل إذن في نظر دلثاي عود إلى آفاق استنكرها العلم ونفر منها وشجع الناس على تركها، ومن ثم نعرف كيف نشأ التأويل ونما في ظل الدفاع ضد الوصفية والواقعية بأشكالها المختلفة لقد أردنا أن نكون أولياء للتجربة الحية المليئة بالتلقائية المتنوعة، التأويل خادم أمين لنا لأنه ينكر التبعية للعلم، والاهتداء به، وبناء عالم مستقًى من منهجه وروحه".

وهنا يتجلى الوجه الحقيقي لهذه الدعوة التأويلية بمنطق القرن التاسع عشر فهي تتجاهل ما يمتاز به الفكر العلمي من حركية مستمرة وتعديل دائب لمقولاته إذ كانت تتوهم أنه مبني على تصورات ثابتة، كما أنها ترفض المنهج أو المناهج المنبثقة عنه، ولا يمكن أن يكون رفض المنهج في بداية القرن الحادي والعشرين إلا إطلاقا للفوضى والمزاج الشخصي والنزعات الذاتية المثالية المعتمدة على الهوى بما لا يقدم تراكما لمعرفة متنامية ولا تطويرا لأدوات تتجاوز نطاق الكشف الفردي لتتقدم بالبحث الإنساني للأدب وفكره خطوات إلى الأمام والطريف

أن الدكتور ناصف لا يرى من الأشياء إلا ما يريد أن يراه فحسب ففي عرضه لأفكار جادامر - شيخ الفلاسفة الألمان ولد ١٩٠٠ وتوفى ٢٠٠٣ - لا يناقش إضافات "أيرز" بل يقف عند حدود ما قاله المعلم الألماني في الحقيقة والمنهج، فيحمل بشدة على المنهج العلمي، لكنه ينقل مشهدا بديعا عن استقلال العمل الأدبي لا يستخلص منه نتائجه الضرورية، إذ يقول:

"استقلال العمل الأدبي استنقاذ للإنسان من سرف الحرية والاعتداد بالذات، والإصرار على أن يجثو كل شيء - حتى أعمال الفن العظيمة - تحت الأقدام؛ أقدام كل قارئ. استقلال العمل الأدبي يعني أن أفقه محدود بوجه ما، يتحرك ويدافع عن حركته من التدخل الغليظ والطمس. إن نظرية القارئ الذي يصنع النص ليست إلا وجها من وجوه نظرية المؤلف، واستقلال العمل أو موضوعيته حفاظا لفكرة الحدود والكبرياء والحقوق، وتشريع مهم للتمييز بين المناسب وغير المناسب، بين النمو والاقتحام. بين الاستماع إلى صوت الثقافة في مسيرها العام وصوت الفردية الشاذة ومتعتها التي لا تحسب حساب لما يتجاوز أفقها وذاتها وحريتها التي لا ترعي فكرة النظام، موضوعية العمل الفني واستقلاله يعني إعلاء الحرية لتبلغ قوة النظام وصموده".

ينقل ناصف هذه السطور عن بالمر وجادامر، دون وضع لأية أقواس بطبيعة الحال، لأنه يمزج كلماته بكلمات الآخرين، ويجذبهم في اتجاه أفكاره ومطارحاته بلغته الخاصة، لاحظ وصف الكبرياء والاقتحام، ثم - وهذه هي المفارقة العجيبة - يستنتج منه نتائج مضادة تماما لاستراتيجيته الأساسية، يأخذ ناصف في شجب فكرة النظام ذاتها - وهي أساس البنيوية وما بعدها من مناهج ظاهراتية، معتبرا مفهوم العلامات ونظمها مجرد نزوات شخصية، وإذا ما استخدم جادامر مصطلح البنية بصراحة ليعبر عن طبيعة التأويل لديه وارتباطه بنظرية تداخل الآفاق في التلقي بادر ناصف بحذف هذا المصطلح والاعتراف بذلك لأنه لا يروق له، ولأن الفكرة المسبقة لديه تعتمد على تهميش النظام وجر التأويل إلى مرحلة ما قبل البنيوية التي تجاوزها على يد جادامر وأيرز معا، حيث أخذت نظريات القراءة والتأويل في سد الفراغات والثغرات الشكلية وتصويب النواقص المنهجية في شرح عمليات التلقي وجمالياته، لشرح آليات التحام الآفاق وصولا إلى تشكيل نظم جديدة أكثر كفاءة في الإحاطة بالظواهر الإبداعية.

والذين يعرفون تاريخ جادامر الشخصي يفهمون مغزى كلماته في الجملة على الفهم الآلي للمنهج العلمي؛ وإذا كان أبوه أستاذا للعلوم الطبيعية، وعز عليه أن يتحول ابنه إلى مضيعة الفلسفة، ومات ساخطا عليه، فكأنه ينتقم لضغط البيئة العائلية من ناحية، وينصف تقاليد الفلسفية الألمانية من ناحية ثانية، أما ناصف - ابن العالم الثالث الذي لم يدخل عصر العلم بعد، مبدعا فيه ومتمثلا أصوله، فهو يعمد إلى بديل آخر، مرتبط بمواقف النقاد العرب منذ بداية النهضة حتى الآن، وهو الهمّ الإصلاحي، فيأخذ في التغني بمآثر التأويل بطريقة شعرية، يلهج فيها بذكر محاسنه، مكررا اسمه مئات المرات في كل فصل من الكتاب، حتى ينتهي به - وهذه هي المفارقة الأخيرة - إلى أنه منهج للإصلاح وتغيير الثقافة العربية، مع مضاد لديه لكل منهج فيقول في نهاية الفصل السادس : "التأويل هو طوق نجاة أو طوق حياة حقيقية، التأويل أسلوب كسب للحياة، وأي شيء أولى من أسلوب الحياة بالعناية.. إن نظرية التأويل لا يمكن أن تنفصل بحال عن مطالب إصلاح الفهم أو إصلاح المشاركة وأحياء فكرة السؤال المنتج" ثم يقول إن التأويل يؤدي إلى ازدهار الثقافة " وهكذا يتحول الشيخ إلى داعية يودع برودة الكلمات ليصرح بما يؤمن به ولأنه يحترم الاختلاف ويدعو إلى تفعيله عبر الحوار، فليأذن لي أن أرحب مثله بنظرية التأويل، لكن باعتبارها منهجا مضبوطا شبه علمي لا يخرج على الشروط الموضوعية للمعرفة والخبرة الإنسانية، بل يزيدهما ثراء في اكتشاف تقنيات التوليد الدلالي وتلاحم الآفاق الجمالية، مما يعزز التفهم الودود ويبتعد عن التطرف اللدود، ولا ينتسب إلى لغة أو ثقافة مغلقة، بقدر ما يستنفر في أعراق كل ثقافة كفاءتها في التواصل الجمالي مع موروثها والانفتاح الحر على روح عصرها.

# وداعا إيليا حاوي

لم أكن أتصور، حين قادنا الصديق النشط الدكتور وجيه فانوس، إلى منزل إيليا حاوي في ضهر الشوير بجبل لبنان، عشية افتتاح الندوة التكريمية الأولى لذكرى شقيقه الأكبر، ومثله الأعلى الذي فني في ظله، الشاعر خليل حاوي، لم أكن أتصور أن هذا اللقاء الشخصي الأولي سيكون الأخير أيضا، فمع أن مظهره الصحي كان محاطا برعاية يقظة من قرينته وبناته، إلا أن عرامة شخصيته، وجمال هندامه، واكتمال حضوره الفكري، كان يوحي للناظر بأنه سنديانة معمرة، تستمد صلابتها من قوة العزيمة وعراقة الأسلاف وتواصلها الحميم مع صخور الجبل الحادة، كان متألقا في تلك اللياقة القريبة من نهاية يوليو اللافح، سعيدا بمشاركتنا في احتفالية أخيه، أقرب إلى التخفف من تحفظه المعهود وتباعده الاجتماعي عن الانغماس في حياة الآخرين.

كنت أحتفظ له في ذاكرتي بصورة واضحة، لا تتجلى فيها ملامح الوجه ولا أوصاف البدن، فلم يسبق لي أن رأيته من قبل، أو طالعت صورة له في الصحف والمجلات، على كثرة ما أرتاد من ندوات ومؤتمرات عربية وأوربية، ولكن صورته كانت تنبثق من سطور كتبه التي التهمتا بشراهة في مطلع الصبا وبدايات الشباب، كانت تمثل لي لونا من الكتابة النقدية الفريدة، تنصهر فيها معرفة حميمة بالمدارس المحدثة حتى منتصف القرن العشرين، دون طنطنة فارغة بالأسماء والمصطلحات؛ في لغة تعكس بهاء البلاغة الشامية وسمو المعرفة الأدبية، وسمات التفرد الشخصي بالعبارات الدامغة الخاصة، ربما علقت في ذاكرتي بعض صيغه المتفردة حتى الآن وهو يصف رؤية بعض الشعراء بأنه "يرى العالم بحدقة مفتوحة من الدهشة والافتتان"، كانت لغة إيليا حاوي النقدية امتدادا للمدرسة اللبنانية المتوجهة في كتابات ميخائيل نعيمة ومارون عبود في عرقها الفلسفي الجوهراني وبيانها العربي الأصيل، لم تكن مشوبة بأي ظل من العجمة الغالبة على المتفرنسين، ولا محجورة في أسر الأكاديميين المنهجيين، كان يكتب أدبا رفيعا عن النصوص الأدبية وأشخاص الأدباء، وعندما أخذ يردد أمامي في شرفته الجميلة بمنزله عبارات يحفظها ويتمثلها من فيلسوف الحدس العظيم "برجسون" أدركت أنه كان موصولا بهذا التيار الساحر في فلسفة الفن، مشبعا بمعطياته إلى

درجة لم تترك له فرصة للتعاطف مع الانقلابات النقدية الحاسمة التي أحدثت قطيعة هائلة مع الماضي منذ ظهور البنيوية وبناتها الغاويات في العقود الأخيرة من القرن، لم يكتم إيليا تباعده الحاسم عن هذه التيارات الحداثية، ولا تجاهله القاسي لمعطياتها لأنه كان عاشقا لجوهر الفن مستغرقا في عالمه الجوّاني العميق زاهدا في التعرّف على تلك المفاتن الجديدة.

ولأني أقدر نبالة وصدق هذا الجيل المؤسس للنقد العربي الحديث، فلم اشعر بالمرارة ولا الحنق على إيليا حاوي لأنه لم يقرأ لنا سطرا واحدا مما كتبناه في مختلف الأقطار العربية خلال العقود الثلاثة الماضية، وكنت حريصا على إرضائه بالإشارة إلى أهم كتبه ومدى إفادتي منها واستمتاعي بصحبتها دون انتظار لثناء متبادل، خاصة بعد أن قضيت عدة أسابيع من هذا الصيف مستغرقا في قراءة سفره الجميل المثير عن شقيقه الشاعر، إذ لم يكتف بالتاريخ له ولأسرته ودقائق طفولته وصباه وشبابه، بل أرخ لروح الجبل اللبناني ونسغ الحياة الشامية فيه واستحضر من صور الماضي إيقاع التاريخ وطيف الإنسان ومذاق الطبيعة في رؤية شغوفة بالسرد قادرة على اكتشاف شعرية الشجر والبشر في انخطافة واحدة، وأكثر ما أثار انتباهي تعليقه على إعجابي بهذا الكتاب بأنه لم يشف غليله بعد، فما زال مشوقا إلى كتابه جزء آخر منه عن شخصية محورية في حياته وحياة أخيه هي أمه السيدة "أم خليل" إذ كان يراها تجسيدا أيقونيا للبنان في عظمته وسموقه وتحمله لكوارث الزمان والمكان، كان يراها خلاصة لجوهر وجود الوطن ونموذجا لعبقريته الصامتة الصامدة المعطاء، لم تكن مجرد أم له، بل "أبا" روحيا للسلالة الكريمة بأسرها.

لكن مفاجأة تلك السهرة الثقافية المثيرة كانت من لون آخر، عندما تطرق الحديث إلى الأوضاع العربية الراهنة، وتردّي الروح القومية لدى بعض النظم السياسية، وأخذت أعبر له بصدق عن اعتزازنا بنموذج النضال اللبناني الذي سطر بالدم شهادة رائعة لبطولة الشعب عندما يصبح الفداء حقيقة يومية معيشة يكرّس فيها الشعور الديني لصناعة معجزة الانتصار على العدو المتجبر، وفجأة إذا به يعتدل في جلسته ليقول:

"أنا لا أفهم كيف يبيع الشعب المصري عروبته وقوميته بعدة مليارات من دولارات المعونة الأمريكية، وينسحب من المسئولية القومية، ويقنع بالتطبيع مع العدو الصهيوني متخليا عن قضية المصيرية".

اشتعل الدم في رأسي عند سماع هذه الكلمات، فقد تعودنا في النقد السياسي أن نلقي اللوم على النظم الحاكمة، أما أن ندين الشعوب، وهي المغلوبة على أمرها، والتي تقاوم وسع طاقاتها تحولات السياسة فقد كان أمرا جارحا وظالما في الوقت نفسه.

وأدركت في تلك اللحظة أن عزلة الناقد الكبير وانقطاعه عن التواصل مع تيار الحياة وعزوفه عن قراءة الصحف، واكتفاءه بمعايشة أشباح الماضي قد ضخمت في تصوره السياسي للموقف المصري، ولم يثنيني عن الرد العنيف المطول عليه كرم ضيافته، فانبريت أشرح له تفاصيل مواقف الشعب المصري في رفض التطبيع والتمسك الصلب بعروبته، وأعدد له خبرة المثقفين المصريين في هذا المجال، وشرقت زوجتي من الحرج بكوب الماء الذي تشربه، واشترك الحاضرون في الحوار: زوجته الفاضلة، وبناته المثقفات، وأخوه العالم الأكاديمي الذي يدرس الفلسفة الإسلامية في إحدى الجامعات الأمريكية - اشتركوا في الحوار، وأدرك الأستاذ إيليا أن صراحته الصارمة كانت تنقصها معلومات تفصيلية عن الأوضاع المصرية الداخلية، وتطورات المواقف العربية الأخرى اليوم، فأخذ يعتذر بحرارة وتكرار عن كلماته، مما أشعرني بالإشفاق عليه، وعاودني ما كدت أنساه من وجع "كامب ديفيد الأول" وعاره المؤلم، لكنني وجدت كلمات إيليا حاوي منطلقة بنفس الحدة الخارقة التي انطلقت بها رصاصات أخيه خليل حاوي على رأسه عشية الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٣ كلاهما كان يدين العروبة وينتحر من أجل الشرف القومي.

استمر حوارنا بعد ذلك هادئا عن كتاباته النقدية الأصيلة، وعرقها الفلسفي الناضج، وإذا به مرة أخرى يصارحني بأنه يعتبر نفسه من أهم الروائيين العرب، وأن له رواية يعتقد أنها أعظم ما كتب في تاريخ الآداب العالمية، ولم أستطع أن أصدمه برفض وجهة نظره، وأرجأت الحكم عليها حتى أقرأها، مضمرا في قرارة نفسي فكرة طالما ناوشتني عن عمى النقاد تجاه إنتاجهم الإبداعي إلى درجة فقدانهم لأي بارقة من التبصر الحقيقي لمستواه حتى ليبدو القرد غزالا رائع الجمال في نظر أمه كما يقول المثل الشعبي.

# الفهرس

# صدر للمؤلف

| | |
|---|---|
| ١-من الرومانث الإسباني: دراسة ونماذج | ١٩٧٤ |
| ٢-منهج الواقعية في الإبداع الأدبي | ١٩٧٨ |
| ٣-نظرية البنائية في النقد الأدبي | ١٩٧٨ |
| ٤-تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي | ١٩٨٠ |
| ٥-علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته | ١٩٨٤ |
| ٦-إنتاج الدلالة الأدبية | ١٩٨٧ |
| ٧-ملحمة المغازي الموريسكية | ١٩٨٨ |
| ٨- شفرات النص، بحوث سيميولوجية | ١٩٨٩ |
| ٩-ظواهر المسرح الإسباني | ١٩٩٢ |
| ١٠-أساليب السرد في الرواية العربية | ١٩٩٣ |
| ١١- بلاغة الخطاب وعلم النص | ١٩٩٣ |
| ١٢-أساليب الشعرية المعاصرة | ١٩٩٥ |
| ١٣-أشكال التخيل، من فتات الحياة والأدب | ١٩٩٥ |
| ١٤-مناهج النقد المعاصر | ١٩٩٦ |
| ١٥-قراءة الصورة وصور القراءة | ١٩٩٦ |
| ١٦-عين النقد على الرواية المعاصرة | ١٩٩٧ |
| ١٧-نبرات الخطاب الشعري | ١٩٩٨ |
| ١٨-تكوينات نقدية ضد موت المؤلف | ٢٠٠٠ |
| ١٩- شعرية السرد | ٢٠٠٢ |
| ٢٠- تحولات الشعرية العربية | ٢٠٠٢ |
| ٢١- الإبداع شراكة حضارية | ٢٠٠٣ |
| ٢٢-وردة البحر وحرية الخيال الأنثوى | ٢٠٠٣ |
| ٢٣-حواريات في الفكر الأدبي | ٢٠٠٦ |